Über Zacharias Werners »Söhne des Tals«.

Ein Beitrag zur Geschichte der Romantik.

(Teildruck.)

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde der hohen Philosophischen Fakultät der Königl. Universität Marburg

R. UNIV. BIBLIOTHEEK LEIDEN

vorgelegt von

Rudolf Palgen

aus Echternach (Großherzogtum Luxemburg).

Marburg a. Lahn 1917

Universitäts-Buchdruckerei Joh. Aug. Koch (Dr. C. Hitzeroth).

Vorliegende Schrift soll demnächst als Nr. 21 der von Herrn Geheimrat Professor Dr. *Ernst Elster* herausgegebenen „Beiträge zur deutschen Literaturwissenschaft“ bei N. G. Elwert, Marburg, vollständig erscheinen. Sie wurde als Dissertation von der Philosophischen Fakultät Marburg angenommen am 28. Januar 1917.

Berichterstatter: Geheimrat Professor Dr. *Ernst Elster.*

Meiner lieben Mutter

geb. von Keyserlingk

in tiefster Dankbarkeit.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41556035_0059

Literaturangabe.

Zacharias Werner, Ausgewählte Schriften, herausgegeben von seinen Freunden [Bd. 14—15 Biographie von Schütz] (Grimma 1840-41, 15 Bde.).

Zacharias Werner, Die Söhne des Thales. Ein dramatisches Gedicht (Berlin, bei Johann Daniel Sander, 1803, 2 Bde.).

Dass. (Zweite Auflage, Berlin 1807).

Otto Brahm, Das deutsche Ritterdrama (Straßburg 1880) [Q. F. 40].

J. Brandt, Studien zu Zacharias Werners „Kreuz an der Ostsee" (Dissert. Marburg 1912).

Rudolf Diekmann, Zacharias Werners Dramen (Dissert. Münster 1913).

Dingelstedt, V. Teichmanns literarischer Nachlaß (Stuttgart 1863).

Heinrich Düntzer, Zwei Bekehrte, Zacharias Werner und Sophie von Schardt (Leipzig 1879).

Jonas Fraenkel, Zacharias Werners „Weihe der Kraft" (Hamburg 1904).

Gesellschafter, Jahrgang 1824 und 37.

(Hitzig), Lebensabriß Fr. L. Zacharias Werners, von dem Herausgeber von Hoffmanns Leben und Nachlaß (Berlin 1823).

Irmler, Der Einfluß von Werners Mystik auf sein dramatisches Schaffen (Dissert. Münster 1906).

K. L. von Knebel, Literarischer Nachlaß und Briefwechsel, herausg. von Varnhagen von Ense und Theodor Mundt (Leipzig 1835, 3 Bde.).

Maurer-Constant, Briefe an Johannes von Müller, herausg. von M.-C. (Schaffhausen 1839).

Jakob Minor, Die Schicksalstragödie in ihren Hauptvertretern (Frankfurt a. M. 1888).

— Zur Geschichte der deutschen Schicksalstragödie (Jahrbuch der Grillparzergesellschaft, 9. Jahrgang, Wien 1899).

Felix Poppenberg, Mystik und Romantik in den „Söhnen des Tals" (Berlin 1893).

Das Schicksalsdrama, herausgegeben von Jakob Minor (Kürschners „Deutsche Nationalliteratur", Bd. 151, Stuttgart o. J.).

F. J. Schneider, Die Freimaurerei und ihr Einfluß auf die geistige Kultur in Deutschland am Ende des XVIII. Jahrhunderts (Prag 1909).

Schüddekopf-Walzel, Goethe und die Romantik II. (Schriften der Goethegesellschaft, Bd. XIV, Weimar 1899).

E. Vierling, Zacharias Werner, La conversion d'un romantique (Dissert. Nancy 1908).

Einleitung.

Würdigung der seitherigen Forschung über die »Söhne des Tals«.

Zacharias Werner nimmt eine ganz eigentümliche Stellung in der Geschichte unserer Literatur ein. Die ihm bisher gewidmete literarhistorische Forschung scheint mir weder der Eigenart seiner Begabung und Entwicklung noch der Bedeutung seiner Stellung im Ganzen der romantischen Bewegung voll gerecht geworden zu sein. Die Gründe für diese ungebührliche Vernachlässigung sind allerdings leicht einzusehen. So interessant das literarhistorische Problem Werner ist, so ist es doch nicht leicht möglich, ein warmes menschliches Interesse für den seltsamen Romantiker aufzubringen. Er ermangelt allzusehr menschlicher Eigenschaften, die Achtung einzuflößen vermöchten; der schwüle Dunst seiner erotischen Mystik aber und im Zusammenhang damit sein schwankendes, jeder Klarheit und Festigkeit entbehrendes Denken stoßen gesunde Instinkte und klare Köpfe rasch ab.

Der erste, der sich mit Werner eingehender beschäftigte, war Heinrich Düntzer, in seinem Buch „Zwei Bekehrte“ (Leipzig 1873). Ueber dessen unfruchtbare und unerquickliche Paraphrase ging weit hinaus Jakob Minor in seinem Essai über Zacharias Werner: „Die Schicksalstragödie in ihren Hauptvertretern“ (Frankfurt a. M. 1883). Was insbesondere die „Söhne des Tals“ anbelangt, so haben wir hier auf wenigen Seiten (12—23) viel allerdings mehr auf flüchtiger Erkenntnis als auf genauer Untersuchung beruhende Wahrheit, vermengt mit viel Irrtum. Richtig gesehen ist unter anderm die innere und äußere Umwandlung, die das Drama beim Fortschreiten vom ersten zum zweiten Teil erlebt. Ich habe mich bemüht, diesen Prozeß, den auch Poppenberg nur streift, zu voller Klarheit herauszuarbeiten. Irrtum aber ist die kühn hingestellte

Behauptung von dem beherrschenden Einfluß Tiecks, insbesondere seines (später erschienenen!) „Oktavian". Irrtum ist die Grundauffassung, als seien die „Söhne des Tals" wesentlich und hauptsächlich von didaktischen Tendenzen getragen. Das mag der erste Gesamteindruck sein, den das Drama macht. Aber Minor unterließ es, wie es die selbstverständliche Pflicht philologischer Forschung gewesen wäre, auf die erste Fassung des Dramas zurückzugreifen. Diese Unterlassungssünde hat sich schwer gerächt; denn nicht nur blieben sowohl Minor als auch Poppenberg, der seinen Spuren folgte, durch diese einseitige Einstellung des Blicks auf die belehrende Tendenz manche wertvollen Erkenntnisse der dichterischen Psyche Werners und der Entwicklung seines Werkes versagt; auch direkte Irrtümer, wie der von dem Einfluß des „Oktavian" auf die Technik des Werkes flossen daraus hervor.

Poppenberg bekennt in der Einleitung zu seiner Schrift „Mystik und Romantik in den „Söhnen des Tals" (Berlin 1893), daß er mehr die Seele als den Körper des Werkes analysieren wolle. Ein solches Unterfangen wäre methodisch erst dann gerechtfertigt gewesen, wenn der Körper bereits untersucht gewesen wäre. Das war aber durchaus nicht in genügender Weise geschehen. So hängt denn Poppenbergs Studie sozusagen in der Luft. Im Gegensatz zu ihm habe ich es nicht verschmäht, dem Körper des Dramas eine eindringliche Betrachtung zu widmen, ausgehend von der Grundüberzeugung, daß sich nur von dieser Seite her auch ein sicheres Verständnis der beherrschenden Gedankenwelt des Dichters gewinnen läßt. Denn wie die menschliche Seele bis in ihre feinsten Verästelungen hinein von dem Zustand des Körpers abhängt, den sie beherrscht, so auch die „Seele" eines Dramas.

Ich sehe mit Walzel „Anzeiger für deutsches Altertum", Bd. 22 S. 78—82 (Berlin 1896), den Kernpunkt der Darlegungen Poppenbergs in seinen historischen Einordnungen, insbesondere der erotischen Mystik. Diese gewandten historischen Aperçus heben das Werk aus seiner Einmaligkeit heraus und lassen ersehen, daß auch der selbstherrlichste Prediger ureigensten Evangeliums der Kette historischer Bedingtheit sich fügen muß.

Walzels äußerst wertvolle Rezension rügt auch die von mir schon hervorgehobene Einseitigkeit der Betrachtung Poppenbergs.

Er ahnt den Einfluß Schillers, den ich in umfassendem Maß nachzuweisen bestrebt bin. Er weist darauf hin, daß die Inhaltsangabe, die Poppenberg gibt, nicht als ausreichende Analyse betrachtet werden kann. Auch hier habe ich versucht, tiefer zu dringen, auf die mannigfachen Betätigungen von Werners sehr regem Kunstverstand aufmerksam zu machen, es gelang mir, die dramaturgischen Verbesserungen der „Templer auf Cypern" wahrzunehmen, den von niemandem noch beachteten Einfluß Goethes zu erhärten. Den ganzen Standpunkt der Betrachtung aber glaube ich für die Zukunft in entscheidender Weise verrückt zu haben, indem ich nachwies, daß die Anfänge des Dramas in eine entschieden unromantische Entwicklungsperiode des Dichters zurückreichen, daß mithin das romantische Evangelium nicht sein Rückgrat, sondern etwas Hinzugekommenes ist. Erst wenn wir uns abgewöhnt haben, das Stück als romantischen Abklatsch des „Oktavian" zu sehen, wird uns das Auge geöffnet für Werners rückhaltlose Schillergefolgschaft, die ihn zwang, dem Stück eine ihm nicht gemäße tragische Verschuldung im Sinne Schillers noch im Laufe seiner Gestaltung aufzupfropfen.

Daß die Aufgabe bei weitem noch nicht erschöpft ist, dessen bin ich mir wohl bewußt. Vielleicht darf ich darum bitten, daß der Beurteiler sein Augenmerk mehr auf das richten möge, was ich bringe, als auf das, was ich nicht bringe. Was die Stiluntersuchungen angeht, so mußte ich mich auf Andeutungen beschränken, verweise übrigens auf die Studien von Degenhardt „Beiträge zur Charakteristik des Stils in Werners Dramen" (Progr. Eichstätt 1900).

I. Inhaltsangabe des Dramas.

Der Tempelorden, der seinen Sitz zu Limesol auf der Insel Cypern hat, ist zu einer derartigen Machtentfaltung gelangt, daß der Papst und König Philipp in ihm eine beiden gemeinsame Gefahr erblicken und sich zum Untergang des Ordens zusammenschließen. Der Papst lädt heimtückischerweise den Orden zur Beratung eines neuen Kreuzzugs nach Poitiers. Molay, der Großmeister, durchschaut die sich anspinnenden Ränke und setzt sich zur Wehr, indem er in einer sofort nach Eintreffen der Nachricht von dem päpstlichen Erlaß einberufenen Kapitelversammlung die drohende Gefahr darlegt und zu offenem Kampf gegen Kron' und Klerisei auffordert. Aber er wird von dem durch kleinliche Eigeninteressen zerrütteten Orden überstimmt, der sich so selbst das Grab gräbt. Molay, der nur der erste Diener des Ordens ist, fügt sich schmerzlich in christlichem Gehorsam dem Willen des Ordens. Die Vorbereitungen zur Abreise werden getroffen. Inzwischen sucht der von Paris aus geleitete Geheimschreiber Molays, Kapellan Cyprianus, den im Kerker schmachtenden Exprior Heribert von Montfaucon zur Flucht, zum Verrat an Molay und zum falschen Zeugnis zu bewegen; nach längerem Sträuben des leidenschaftlichen Mannes gelingt es dem Kappellan, durch Vorzeigen eines gefälschten Briefes, in dem Molay Befehl zur heimlichen Vergiftung Heriberts erteilt, dessen Rachedurst aufs höchste zu steigern. Die beiden Gefangenen geben ihre Zusicherung zu dem teuflischen Werke und der Kappellan verhilft ihnen zur Flucht. Molay aber schließt mittlerweile seine Rechnung mit der Welt ab. Sein Freund Philipp von Anjou, der als Gärtner verkleidet die von dem Tyrannen Philipp von Frankreich erlittene Unbill zu vergessen sucht, entschließt sich, noch einmal an Molays Seite sich in die trüben Wirbel des Lebens zu stürzen, begleitet von seinem Sohne Adalbert, den der Zufall ihm hier in die Arme geführt hat. Robert d'Oredin, der starke Jüngling, dem die

Zukunft gehört, weil er bestimmt ist, einst als Meister des geheimen Bundes, des Tales, die Ideale des Tempelordens weiterzutragen, nimmt tiefbewegten Abschied von dem väterlichen Freund und Lehrer. Er verläßt das sinkende Schiff und Molay geht als Märtyrer dem von allen Seiten her sich ankündigenden Untergang entgegen.

Sieben Jahre später finden wir den Orden im tiefsten Elend wieder. Molay liegt wahnsinnig im Kerker, viele Ritter sind hingerichtet. Das Geschick der Uebrigen, das eine Wendung zum Bessern zu nehmen schien, ist durch das plötzliche schicksalsartige Eingreifen des erbarmungslosen Erzbischofs Wilhelm von Sens verschlimmert. In einer mitternächtlichen Gerichtssitzung wird Molay, nachdem alle Aufforderung zum Geständnis niebegangener Frevel des Ordens vergeblich war, dadurch zum Bekenntnis gebracht, daß sein Freund Philipp, der, um Molay zu retten, einen Mordanschlag auf den König gemacht hat, ihm vorgeführt und es ihm anheimgetellt wird, ob er Philipp sterben sehen oder bekennen will. Ins Gefängnis zurückgekehrt, ergreift ihn an der Leiche des greisen Komturs Hugo, der in seinen Armen gestorben ist, die Reue über die Lüge und jetzt entschließt er sich, zur Sühne freiwillig zu sterben. Inzwischen will der König, der doch nur Maschine des allmächtigen Erzbischofs ist, rettend eingreifen, weil die mannhaften Worte des alten Komturs ihn erschüttert haben; aber der durch Molays zorniges Gebot niedergeschlagene Versuch des Templers Guido, das Volk, dem der Orden die Freiheiten und Rechte beschützt hat, zum Aufstand zu bringen, macht durch die verbissene Wut der Königs das Todesurteil der Templer unwiderruflich. Molay nimmt Abschied von allen Freunden. Er ist in sein Schicksal ergeben, ja genießt darin das höchste Glück, die Wollust des Schmerzes. Vergeblich bieten ihm der Kardinal, sein Freund, und der alte Jugendkamerad, der Seneschall von Poitou, die Rettung an. Er will nicht gerettet werden. Als der Seneschall trotzdem mit seinen Wappnern den Zug zum Scheiterhaufen aufhält, da stürzt, ein abschreckendes Zeichen des Himmels, sein eigner Sohn Franz, der seinen früheren Meister um einer Buhlerin des Königs willen verraten hat, sich selbst im selben Augenblick in die Seine. Molay aber wirft sich selbst in die Flammen des Scheiterhaufens.

— In der Höhle des Tales wird der junge Robert, der vorher Unterweisung und Bekehrung zu den Lehren des Tales durchgemacht hat, zum Meister ernannt; von seinen jungen Rittern umgeben zieht er hinaus nach Schottland, das Werk zu vollenden. Der in niederen Karmeliterstand zurückgekehrte Erzbischof hat nun sein Amt, die Talslehre, daß aus Verwesung eine Rosenlaube blüht, am Schicksal des Ordens der Welt vorzuführen, vollendet. Sein mahnendes Wort und sein Segen geleiten die hoffnungsvolle Schar in die Welt.

A. Entstehungsgeschichte.

II. Äußere Entstehungsgeschichte.

Zacharias Werners Busenfreund Julius Eduard Hitzig berichtet über die Entstehung der „Söhne des Tals“ (Abr. S. 9 ff.):

> Diese entstanden in dem Jahre 1800 und die Art wird dem Verfasser immer eine der schönsten Erinnerungen seines Jugendlebens bleiben.
>
> Einige Stunden von Warschau liegt, wahrhaft zauberisch, in einem dichten Walde, hart an der von hohen Ufern begrenzten Weichsel, die Camaldulenser Abtei Bielany, bewohnt von Mönchen einer so strengen Regel, daß nur die Trappisten nach einer noch härteren leben. In diese klösterliche Einsamkeit wanderte Werner mit seinem Freunde jeden schönen Sonnabend des Sommers 1800, wenn ihre Geschäfte in der Stadt beendigt waren; in Ermangelung eines förmlichen Gasthauses wurde im Walde bivouacquirt, höchstens unter einem in der Nähe aufgeschlagenen Zelte geschlafen, und der Sonntag dann durchweg im Freien, auf Streifereien im Walde, Wasserfahrten auf der Weichsel und dergleichen, zugebracht, bis der späte Abend nach der Stadt zurückrief. Hier fand nun der strebende Jüngling reiche Gelegenheit, vor dem schon reiferen Manne, sein ganzes Innere zu entfalten, ihm seine Zweifel und Einwürfe gegen manche schon damals von Werner aufgestellte Lieblingstheorien vorzutragen und diesen, ihn zum Widerspruche reizend sich selbst klarer zu machen. In jeder Woche schrieb Werner neue Szenen seines Stückes, legte die damalige Sinnesart seines jungen Freundes, wie sie sich in ihm abspiegelte, dem darin auftretenden ein und zwanzigjährigen Schottischen Tempelritter Robert d'Heredon bei, in welchem er den Freund zeichnete, und am Sonntage wurde das neu Enstandene vorgelesen, wieder disputirt uud dadurch fernerer Stoff bereitet.

Werner stand also im Sommer 1800 schon mitten in der Ausarbeitung. Daß die Vorgeschichte seines Dramas, wenigstens die erste Konzeption und die Durcharbeitung der historischen Quellen weiter zurückreicht, ist wahrscheinlich, obwohl wir uns infolge des bedauerlichen Mangels an Zeugnissen auf Vermutungen beschränken müssen.

Aus Königsberg, wohin die zunehmende Krankheit seiner Mutter Werner zurückgerufen hatte, konnte er am 22. Februar 1802 an den Freund berichten (Abr. S. 13):

> Meine Tempelherren 1ster Teil sind vollendet und mit einem Prolog in Stanzen versehen, der wenigstens nicht das Schlechteste von einem schlechten Ganzen ist.

Den augenfälligen Mangel an dramatischem Interesse im I. Teil, der den Titel: „Die Templer auf Cypern" mit dem entschuldigenden Untertitel: „Eine dramatisierte Idylle" tragen soll, will er im II. Teil wieder gut machen, *dessen Skelett schon dunkel vor meiner Seele steht* und *dessen Plan ich ehe ich anfange, strenge entwerfen will.*

Aus einem Brief an Hitzig aus Königsberg vom 29. September 1800 (Abr. S. 28) entnehmen wir, daß auch jetzt der II. Teil noch nicht sehr weit fortgeschritten sein kann. Denn der Inquisitor Wilhelm von Paris *hat erst einige Szenen geliefert.* Werner verspricht sich, daß er *ein kraftvoller, ganz andrer Kerl als Molay werden soll.* Die Zeichnung ist also wohl erst in den Anfängen begriffen.

Am 28. Oktober 1802 meldet er demselben (Abr. S. 40):

> Ich arbeite an dem zweiten Teil wie ein Pferd und freue mich schon im Voraus auf den Moment, ihn dorthin zu schicken, und dein aufrichtiges Urteil über eine Szene zu hören, die die schwerste des ganzen Stückes, aber gottlob vollendet ist; die Szeue, wo der Erzbischof — und der Kardinal — ihre Gedanken über die Aufhebung des Ordens pro und contra — ausdrücken.

Gemeint ist die 5. Szene des I. Aktes der „Kreuzesbrüder", im fertigen Werk.

Am 28. Februar 1803 meldet er aus Königsberg:

> Die Templer sind bis auf ein paar Schlußszenen vollendet und schon in der Abschrift, sodaß sie Ende März zum Druck abgehen. Der 2. Teil wird unstreitig besser als der erste.

Auch der II. Teil erschien noch 1803 im Druck:

> Mit Sandern bin ich unter uns gesagt gar nicht zufrieden. Nicht nur daß er mir jetzt nachdem Göbbels schon vor 14 Tagen den 2. Teil bekommen ihn noch nicht geschickt hat . . . .

heißt es am 5. Dezember 1803 aus Königsberg.

(Die beiden letzten Zitate sind aus dem „Gesellschafter" für 1837.)

III. Innere Entstehungsgeschichte bis zur Niederschrift.

Es ist selten ein so widerspruchsvolles Werk geschrieben worden wie die „Söhne des Tales". Nicht allein gedankliche Widersprüche, auch künstlerische begegnen auf Schritt und Tritt. Neben shakespeareschen Lustspielgestalten schweben in mystischer Fieberglut aufgehende Schemen; auf dem dunklen Hintergrunde gewaltiger politischer Ereignisse heben sich läppisch sentimentale Liebesszenen und eleusinische Rätsel seltsam und verwirrend genug ab. Aber trotz allem Widerspruch, den das moralische und künstlerische Bewußtsein erhebt, stehen wir doch trotz aller Unfertigkeit staunend vor diesem Erstlingswerk, das an zahllosen Stellen eine wahrhaft geniale Gestaltungskraft verrät, die herrisch sich über kleine Bedenken hinwegsetzt. — Vielleicht gibt uns ein Blick auf die Persönlichkeit des Schöpfers und die Entwicklungsgeschichte des Werkes den Schlüssel zu dem Chaos.

Zacharias Werner verlor seinen Vater, der Professor der Geschichte und Beredsamkeit an der Universität Königsberg war, im Alter von vierzehn Jahren. Es war sein böses Schicksal, das ihm gerade den raubte, der vielleicht durch feste Erziehung die gefährlichen Anlagen des Kindes hätte zurückdämmen können. Denn nun fiel er den willenlosen Händen einer Mutter anheim, die selbst mit jenen ungesunden Neigungen behaftet war, die den Menschen und Künstler Werner einst in die tiefsten Tiefen der hilflosen Verworrenheit stürzen sollten. Die Mutter besaß dieselbe glühende Einbildungskraft wie der Sohn. Auch sie strömte ihre Empfindungen in Versen aus. Der Sohn hat sie uns nicht erhalten. Man ahnt warum. Es mochten sich darin allzu deutlich die Spuren des religiösen Wahnsinns zeigen, der auch sein Verhängnis wurde. Sinnlich überhitzt waren diese Gedichte zweifellos; von dem Hauch, der darin wehte, macht man sich eine Vorstellung, wenn man etwa

Werners „Kunigunde" oder das „Kreuz an der Ostsee" liest. Vor diesen Giftpflanzen empfindet jeder gesunde Mensch einen unerklärlichen Ekel; eine *Empfindung von Heilands- und Begattungsliebe,* wie Karoline Herder fein bemerkt, drängt sich uns auf. — Die Mutter starb in völligem Wahnsinn; sie hielt schließlich sich für die Mutter Gottes und ihren Sohn für Christus. Man kann sich daraus eine Vorstellung machen von den Gedankenkreisen, in denen die Mutter sich bewegte. Der Sohn aber lebte zweifellos diesen Fiebertraum gewissermaßen mit. Ueber das leichte Leben seiner Jugend hinweg wirkten diese Einflüsse. Er fühlte sich immer mehr als Heiland der Welt, als Religionsstifter, als einen allem Spott und Hohn der Welt und allem Leiden ausgesetzten Märtyrer für das verkündete Liebesevangelium (wie Jakob Molay, der Held seines ersten Dramas). Das Band, das sich um Mutter und Sohn schlang, war fest und unzerreißbar, weil hier jene Dämmerung herrschte, in der nicht zu unterscheiden war, wo der Phantasierausch aufhörte und der Wahnsinn anfing. — Diese tiefgreifende innere Verwandtschaft ist der Hauptgrund für den seltsamen Kult, den Werner seiner Mutter später widmete (vgl. Brief an Joh. v. Müller, Berlin, 24. Februar 1807, Geistesfunken S. 167, Hitzig S. 4, Anm. 1, Minor, Schicksalstragödie S. 228, Anm. 3 usw.). Mag auch das überreizte Bedürfnis nach Gegenständen religiöser Verehrung mitgewirkt haben: als er am Ende seines Lebens seine innere Isolierung von seinen Mitmenschen in ihrer ganzen Bitterkeit durchkosten mußte, da trat ihm diese erste und einzige Freundin, die ihn verstehen konnte, wieder in den Vordergrund.

Vorläufig aber behielt seine sinnliche Natur gegenüber dem religiösen Hang die Oberhand. Willenskraft besaß er keine, er kannte nicht einmal ein instinktmäßiges Maßhalten. Der lüsterne Witz seiner Jugendgedichte ist der eines vollendeten Roués. Typisch ist „Der Schlüssel", eine Bearbeitung der Blaubartgeschichte in wielandscher Manier; wenn man einmal das heikle Thema zugibt, muß man dem Verfasser auch treffenden Witz zugestehen. Seine Jugendgedichte sind überhaupt durch das Vorwalten übermütiger Laune gekennzeichnet. Sein Sinn für Humor scheint nicht unbedeutend gewesen zu sein, und es erfrischt, einmal etwas Natürliches bei ihm anzutreffen. Diese Gabe starb nach und nach ab;

in der überhitzten Luft seiner Mystik verkümmerte sie. In der ersten Fassung des ersten Teiles der „Söhne des Tals" aber wirft die übermütige Jugendlaune noch breite Wellen. Hätte Werner nur erkannt, was für eine prachtvolle Schöpfung sein Bruder Cyprian ist, der kahlköpfige weiberliebende Dickbauch, vor dem sich alle überirdischen Liebhaber verkriechen müssen und der uns in seiner saftigen Realität so überraschend an des großen William unsterblichen Falstaff gemahnt! — Heiter übermütige Weltauffassung belebt auch die Erzählung des Troubadours von seinen Eheirrungen und Wirrungen (S. 100 I. Teil), die so schlecht zu dem Ernst der Menschheitstragödie paßt. — Schon in Königsberg hatte Werner sich Ausschweifungen hingegeben, die in Warschau, wohin ihn seine erste Stellung als Kammersekretär führte, nicht aufhörten. Aber er fühlte sich unbefriedigt; er war doch eine zu tiefe Natur, um am tierischen Lebensgenuß Genüge zu finden, und so suchte er denn nach einem Inhalt für sein verfahrenes Dasein, nach einer Befriedigung für seine metaphysich-religiösen Bedürfnisse.

Diese glaubte er in der Freimaurerei finden zu können, auf die er durch Johann Jakob Mnioch, *den wahrhaft großen Dichter und Religiosen,* wie er ihn nennt (An Regiomontan, 25. März 1804 (Königsberg) Bl. f. litt. U. 1827, S. 5), hingeführt wurde.

Aber seine Begeisterung für die Ideale der Menschheit geht seiner Bekanntschaft mit der Freimaurerei weit voraus. Schon 1790 war er, wie uns ein Sonett auf Rousseaus Tod kundgibt, von jener Rousseaubegeisterung ergriffen, die ihn noch 1808 bei seiner Wallfahrt nach Meillerie entflammte. Aber vorerst, wenigstens bis zur Jahrhundertwende, war es tätige Menschheitsbeglückung, für die er sich begeisterte, nicht geheimnisvolle Offenbarung rein passiven mystischen Genusses mit religiöser Unterwerfung unter das Schicksal, wie er sie später verkündigte. Es ist kaum anzunehmen, wie Poppenberg (S. 17) will, daß Werner schon aus Rousseau das romantische Evangelium herausgehört hat. Ein Blick auf die erste Fassung der „Templer auf Cypern" lehrt uns: Rückkehr zur Natur, Toleranz, Freiheit und Wahrheit sind Ideale, die nur in unablässigem Kampf errungen werden. Das Religiöse spielt hier nur soweit eine Rolle, als es in der Form schlichter Frömmigkeit natürlich und dem Stande der Templer angemessen ist. Die entscheidende

Wendung in Werners Innern, die allerdings in seinem Wesen tief begründet ist, muß also in die Jahre 1802—3 heruntervelegt werden, in die Zeit, als die romantische Sturzwelle zum ersten Mal in voller Wucht über sein Denken und Empfinden hinfegte. In den neunziger Jahren aber gewannen die Menschheitsideale um so tiefern Einfluß auf ihn, als sie ihm auch im Gewande der Dichtung entgegentraten, in der packenden Sprache und dem hinreißenden Rhythmus von Schillers Gedankenlyrik. Wir wissen heute, daß Schillers Lied an die Freude ein Maurerlied zur Vorlage hat. Damit ist uns eine geistige Verwandtschaft blosgelegt, die auch für Werners Entwicklung bedeutsam werden konnte. Die allgemeinen Gedanken, die Schiller verfocht, waren die beste Vorschule für Werners späteres Wirken als Maurer. Der Einfluß ging sehr tief. Unzweifelhaft unter Schillers Einfluß stehen:

Die Phantasie (Götter Griechenlands!)
Wahrheit
Die einzige Realität
Schlachtgesang der Polen
Fragment
An Deutschlands Dichter
Maria
Gedicht
Wahrheit
Das scheidende Jahrhundert.

Man zweifelt manchmal, ob nicht vielleicht bewußte Nachbildung vorliegt (so in: „Die einzige Realität"; sicher bewußte Nachbildung der „Götter Griechenlands" ist „Phantasie" 1798). Der Geist, der diese Jugendgedichte belebt, ist aufrüttelnde Tatkraft. An Deutschlands Dichter richtet er eine packende Aufforderung, des Wahnes Kettenbürde, die den Geist in Sklavenfesseln zwingt, zu zerreißen. Es ist nicht mehr an der Zeit, von Küssen und Wein zu singen, denn es wird für Wahrheit und Natur gekämpft. Hier darf der Dichter nicht müßig sein; er soll die Wahrheit ohne Schleier zeigen und mit den Flammen seiner Begeisterung die Tatkraft seiner Hörer stählen, auf daß sie lieber Tod und Größe wählen, als, zum Wurm erniedrigt, selig sind. Für diese Erziehung zur Tat-

kraft empfiehlt er nun dem Dichter folgenden auffallenden Weg (W. I. S. 82):

Und dann führt uns durch die grausen Hallen,
Wo der Weg durch Blut und Dunkel geht,
Haltet uns, daß wir nicht zitternd fallen,
Wenn die Windsbraut über Gräbern weht.

Rührt die Saiten, unsern Geist zu wecken,
Daß wir mutig in dem Streite glühn,
Mutig durch des Todes finstre Schrecken
Nach der Freiheit ewgem Tempel ziehn.

Offenbar ist das der Grundgedanke, dem die schaurigen Zeremonien des 5. Aufzugs der „Templer auf Cypern" dienen. Der junge Templer soll, ehe er aufgenommen wird, abgehärtet werden durch das Durchkosten des unheimlichen mitternächtlichen Dunkels, in das er versinkt und durch die noch unheimlichere Bluttaufe (vgl. S. 170 Adalbert: *Welch' grauses Dunkel! Ha, ich bin voll Blut!* worauf der Gewappnete das Evangelium des Tempelbundes verkündet: *Aus Blut und Dunkel quillt Erlösung.).* Diese Worte haben demnach einen ganz konkreten und wenigstens anfänglich wohl völlig unmystischen Sinn. Ob die Zeremonie auf tatsächlichen Bräuchen beruht, ist mir nicht bekannt; jedenfalls lag ihr dann eine sehr vernünftige Vorstellung zu Grunde. Der Mensch muß, ehe er sich als Kämpfer für die höchsten Werte des Menschenlebens in die Schranken begibt, in sich selbst alles kleinmenschliche Fürchten und Bangen überwunden haben. Der Gedanke gefiel Werner, dessen Vorliebe für das Schauerliche ja aus dem „Vierundzwanzigsten Februar" genugsam bekannt ist, außerordentlich. Schon in seinem „Fragment" (S. 70) hatte er des Schicksals großes Buch verkünden lassen: *Aus Nacht und Blut entspringt des Lichtes Quelle.* Das bedeutet hier konkret, daß die vielen blutigen Opfer, die der polnische Freiheitskampf gefordert hatte, endlich das Licht, die göttliche Freiheit, über das unglückliche Polen heraufführen würden. Werners Phantasie arbeitet an dem Gedanken weiter. Für seine Sucht nach Extremen war es nur mehr ein Schritt, nun auch zu behaupten: Blut und Dunkel sind notwendig, damit Erlösung, d. h. Verwirklichung der Menschheitsideale, möglich sei. Diese Stufe von Werners Anschauung wird ungefähr angedeutet, wenn er den

Erzbischof sagen läßt (II. Teil S. 24): *Das Zertretene verdichtet wieder sich zu kräftigerm Leben.* Werner geht den Weg zu Ende: die romantische Liebe zum Unendlichen verbindet sich ihm mit dem Glauben, daß Blut und Dunkel, Tod und Verwesung Selbstzweck, das höchste Gut sind. Aus der Grausamkeit der Qual, Selbstzerfleischung und Vernichtung läßt sich eine perverse, unnennbar süße Wollust schöpfen. Daß es Werner vorerst noch vorwiegend um reine Humanität zu tun ist, geht recht klar hervor aus dem Gedicht „Zum Geburtstage des Herrn Major von Bandemer" (W. I. S. 107.) Wie die Ritter an König Artus Hof sich von der Seite hehrer Frauen wegreißen, um, beseelt von hohem Tatendrang, sich in den Kampf für Recht und unterdrückte Tugend zu stürzen, so opfern auch die Maurer die Freuden der Welt, wenn es die Menschheit fordert. Das Besondere an diesen neuzeitlichen Rittern ist, daß sie sich selbst bescheiden verbergen, sodaß nur die Folgen ihres Wirkens der befreiten Menschheit sichtbar werden. Das ist das Dunkel, aus dem die Erlösung quillt! — Was Werner weiter zur Kennzeichnung der Maurerei sagt, paßt genau auch auf den Tempelorden, wie er ihn in den „Templern auf Cypern" gemalt hat:

. . . . der Bund von Millionen Herzen,
Die, fest verschlungen, für die Menschheit schlagen,
Für jeden, wessen Glaubens, Volk und Standes
Verwandt er sei — für jeden und für Alle;
Der Bund, wo reine brüderliche Eintracht
Den Szepter mit dem Hirtenstab vereint,
Wo alle von den Händen der Natur,
Der Mutter aller, zu der ersten Gleichheit
Zurückgeführt, mit gleicher Tätigkeit
Für Menschenwert und Menschenrecht verschworen,
Der Menschheit zeigen, daß man Mensch sein kann.
Dies schöne Schauspiel einst der Welt zu zeigen
Ward unserm Bunde nur bestimmt.

Schon hier ist die seltsame Verbindung der Rückkehr zur Natur, die sich im Gärtner Philipp hernach ihren künstlerischen Ausdruck schafft, mit den humanitären Bestrebungen der Freiheit und Gleichheit vollzogen. Für das Drama ergeben sich daraus zwei unvereinbare Elemente, deren Verbindung auf die „Templer auf Cypern" schwer schädigend eingewirkt hat. Der Kampf für Menschen-

wert und Menschenrecht ist etwas, in dem die Keime zu ungeheuren dramatischen Spannungen liegen, während die Rückkehr zur Natur idyllischen Charakters ist. Sie kann wohl nur durch liebevolle Beschreibung veranschaulicht werden. Diesen Weg wählte Werner und das Resultat war die *dramatisierte Idylle* (Abr. S. 14).

Wenn auch in dieser Periode seiner Entwicklung der Kampf für die allgemeinen Menschheitsideale bei Werner im Vordergrund steht, so vermag das doch nicht ganz die Sehnsucht und den Hang seines Innern zu verbergen. Schon im Sommer 1794 verherrlicht er Glaube und Liebe („Die einzige Realität"). Schon heißt es von ersterem, daß von seinem dorngekrönten Haupt Blutrosen auf den ganzen Erdkreis niederbluten. Schon wird dem Glauben der Vorrang vor der Vernunft eingeräumt. Der Glaube hat aber jetzt für Werner noch durchaus nicht die Bedeutung einer positiven Religion. Er faßte vielmehr die Ziele der Freimaurerei vorwiegend religiös auf. Das Reich des Herrn, das kommen soll, ist das Zukunftsreich der Freimaurerei. Die Gesetze des Evangeliums, die dann herrschen sollen (vgl. „Morgenlied") sind die Ideale der Menschheit. Manchmal scheint es, als verstehe er unter Glauben blos allgemein: Gefühl, im Sinne Rousseaus etwa oder des Sturms und Drangs. — Charakteristisch genug ist jedenfalls die Einkleidung in religiöse Formen und Bilder ,die er schon so früh seinen Gedanken gibt. Schon jetzt vermag er dem *frömmelnden Geschwätze des alten Heidentums* keinen Geschmack abzugewinnen. Er verherrlicht („Phantasie" 1798) die christliche Vergangenheit in der Form, in der Schiller den Untergang der griechischen Götterwelt betrauert hatte. Er haßt die Tyrannin Aufklärung, die keine Wärme zu verleihen vermag, die das durstende Herz verschmachten läßt. In der Gestalt der Madonna sieht er die edle Verkörperung alles dessen, was der liebegirrende Don Juan in allen seinen Ausschweifungen nicht finden konnte, reiner Weiblichkeit. In dem Marienkult konnte er die ganze Glut seiner Liebesgefühle verklären und reinigen, indem er seine tiefe religiöse Sehnsucht, die aus dem Gefühle seiner Schwäche und Verworfenheit sich nährte, damit verband. In dem Gedicht „Maria" (1797 W. I S. 83) bringt er der Himmelskönigin begeisterte Huldigung dar, die nur dadurch entstellt wird, daß man aus der genauen Beschreibung des Muttergottesbildes viel überreizte

Sinnlichkeit heraushört. Der Marienkult wurde auch für die „Söhne des Tals" bedeutsam. Ihm verdanken wir das Gebet des Komturs (I. Teil S. 219).

Es mochte Werner reizen, die Ideale der Freimaurerei dichterisch zu verherrlichen. Denn so konnte er innerhalb des Bundes sich Bewunderung und Anerkennung verschaffen, als Herold der neuen Zeit. Hier fand seine maßlose Eitelkeit Befriedigung. Dabei mochte ihm aufstoßen, daß der Ruhm eines Gelegenheitsdichters doch wohl nicht sehr dauerhaft sein könne und er faßte den Plan, einmal die Geschichte der Freimaurerei in einer entscheidenden Epoche und ihre Ziele in einem umfassenden Kunstwerk zu verewigen. Dies verhieß reichliche und billige Lorbeeren im Bunde selbst, wenn das Werk mit beständiger Beziehung auf die Freimaurerei gedichtet war. Auf das Drama wies ihn seine natürliche Begabung, seine Vertrautheit mit dem Theater und Schillers Ruhm. Denn nicht n u r für Maurer wurde das Werk gedichtet. Der Wunsch, der Freimaurerei ein typisches Werk zu liefern, war eher nur die Gelegnheit, der äußere Antrieb, der die Stoffwahl veranlaßte. Aber gegen die Auffassung, als sei sein Werk nur Predigt, ja vorwiegend Predigt, wie Poppenberg es auffaßt (Einleitung) würde Werner wohl selbst am eifrigsten Verwahrung eingelegt haben. Er wollte ein Kunstwerk liefern. Das beweisen nicht allein die eingehenden ästhetischen Erwägungen, die er über das Werk anstellt, sondern vor allem das Werk selbst, das trotz allen Unausgeglichenheiten ein kraftvolles Kunstwerk ist. Mir scheint, es ist eine bloße Flucht vor strenger Kritik, wenn Werner so häufig betont, daß er lehren, predigen wolle, daß er Tendenzen habe. Auf diese Tendenzen wollte er die Anerkennung seiner Zunftbrüder hinlenken und so sich selbst vor Tadel schützen und Ruhm einheimsen.

Schon in der „Rede" (W. I S. 87), gehalten 1798 zum goldnen Leuchter, beschäftigen ihn jene Vorstellungen, die den Kern seines Stückes ausmachen. Nachdem er eingangs wiederum seinen Lieblingsgegensatz: *Nur nach einer langen Mitternacht Glänzt die Sonne einst in voller Pracht* formuliert hat, geht er auf die Geschichte des Bundes ein:

Da verband in einer großen Stunde
Sich mit uns der Ritter kühne Schar
Und des heilgen Kreuzes Zeichen war
Losung zu dem feierlichsten Bunde,
Und der Ritter und sein Lanzenknecht
Kämpften brüderlich für Licht und Recht.

Zwar der Sturm entblättert eine Blume,
Denn den Templer traf das Henkersschwert;
Doch von Erdenbosheit unversehrt
Blieb der Flammenstern im Heiligtume
Und des höchsten Meisters Allmacht ward
Unsern Brüdern herrlich offenbart.

In diesem Lied wird die praktische Richtung seiner Gedanken, wie sie noch in den „Templern auf Cypern" vorherrscht, ganz deutlich. Denn das Dankopfer, das dem großen Weltenbaumeister gebracht werden soll, sind die Blüten weiser Tätigkeit. Die Kerze, die auf dem goldnen Leuchter angezündet werden soll, ist die Wahrheit, *die Kerze heiliger Vernunft.*

Wenn wir dann das große Ziel erringen
Und der morsche Vorhang ganz zerreißt,
Brüder! Spannkraft, Mut und Tatengeist
Kann dies Ziel um vieles näher bringen.
O! dann glänzet allen Sonnenlicht
Und wir brauchen einen Leuchter nicht.

Die literarischen Quellen, die Werner benutzte (vielleicht sind die oben zitierten Strophen ein Niederschlag der schon begonnenen Vorstudien zu den „Söhnen des Tals") waren nach seinem eignen Zeugnis:

Hrn. Moldenhauers Prozeß gegen den Orden der Templer (Hamburg 1792).

Karl Gottlieb Anton, Versuch einer Geschichte der Tempelherrn (Leipzig 1779—81).

M. Jeune Histoire critique et apologétique de l'ordre des chevaliers du temple de Jerusalem (Paris 1789).

Dupuy Histoire de l'ordre militaire des Templiers (Bruxelles 1751).

(Werner verweist selbst auf die Quellen, besonders W. V. S 63, 82, 83, 124, 138, 146, 153, 241, 281 f.)

Aus diesen Werken hat Werner im wesentlichen den Rohstoff seiner Darstellung geschöpft. Man muß gestehen, daß es eine gewaltige Stoffmasse ist, die er künstlerisch zu bewältigen hatte, und die Angst, das Werk möchte ihm über den Kopf wachsen, bewirkte denn auch die gewaltsame Ausschaltung alles Ueberflüssigen. So fiel die Gestalt der Königin, die in den Quellen eine Rolle spielt, dramaturgischen Rücksichten zum Opfer.

Die Zeremonien, die Werner überreichlich in Anwendung bringt, lieferte M ü n t e r s „Statutenbuch des Ordens der Templer" (Berlin 1794). (Werner verweist darauf W. V. S. 146.) Wenn Poppenberg nun aber meint, daß Ausgestaltung und Charakteristik der Personen im wesentlichen Werners Eigentum seien, so glaube ich nachweisen zu können (Kapitel: Literarische Einflüsse!), daß dieses Urteil erheblich eingeschränkt werden muß, wie es ja auch nicht sehr wahrscheinlich ist, daß ein Dichter, der in seinen Jugendgedichten so sklavisch abhängig ist, nun auf einmal aus dem Nichts lebensvolle Gestalten hervorzaubern können soll. Grade Werner besitzt eine überaus vielseitige Aufnahmefähigkeit für Eindrücke. Wie er lange Zeit keinen sittlichen Charakter besaß, so auch keinen künstlerischen. Im Grunde ist die Humanität, für die er so leidenschaftlich auftritt, ihm doch etwas wesensfremdes, und grade das Uebergangsprodukt „Die Söhne des Tals" zeigt deutlich und verwirrend das unorganische Nebeneinander maurerischer und mystischer Tendenzen. Den wertvollsten Beitrag für die Entwicklungsgeschichte des Werkes liefert dieses Werk selbst. Wir sind nämlich in der glücklichen Lage, in den einzelnen Teilen der „Söhne des Tals" ebensoviel Stufen der Entwicklung zu erblicken. Die „Templer auf Cypern" sind ein andres Werk als „Die Kreuzesbrüder". Es liegen sieben Jahre zwischen den beiden Handlungen Der Schauplatz und, was das Wichtigste ist, die Hauptpersonen sind andere geworden. Die bekannten Personen sind in den Hintergrund gerückt oder haben derartige innere Wandlungen durchgemacht, daß man sie kaum wiedererkennt (Molay, Franz von Poitou). Die Anschauungen des Dichters selbst haben sich derart gewandelt, daß man sich verwundert fragt, ob der Verfasser den inneren und äußeren Widerspruch, in dem die in beiden Teilen vorgetragenen Anschauungen stehen, denn nicht gemerkt hat. Etwas,

wenn auch nicht voll, ist ihm diese Zwiespältigkeit zum Bewußtsein gekommen. Denn merkwürdigerweise hat der erste Teil in der zweiten Auflage (1807) sich einige Veränderungen müssen gefallen lassen, während der zweite verschont blieb. Diese Aenderungen sollten wohl das Gleichgewicht zwischen den beiden Teilen wiederherstellen, derart, daß der erste Teil dem zweiten angepaßt wurde. Die Zusätze machen aber das Chaos nur größer, denn sie zeigen wieder deutlich, auch gegenüber dem zweiten Teil, einen Fortschritt oder wenigstens eine Weiterentwicklung besonders in formaltechnischer Beziehung. — Diese Feststellungen sind für die Methode unserer Betrachtung sehr wichtig. Wir werden sachgemäß den ersten Teil abgesondert betrachten, dann die mystisch-romantischen Aenderungen, die Werner in der zweiten Fassung anbrachte, würdigen, um dann auch den zweiten Teil, die Kreuzesbrüder, zu zergliedern. Man möge nicht einwenden, daß die „Söhne des Tals" doch als gewaltige Einheit gedacht sind und auch so aufgefaßt werden müssen. Wir wissen, daß Werner nur drauflosgeschrieben hat, ohne jeden Plan (vgl. Abr. S. 14). Uebrigens hätte sich Werner, wenn er ein planvolles großes Ganze von Anfang an im Auge gehabt hätte, nicht verleiten lassen, eine so unförmlich breite Exposition zu geben, wie die „Templer auf Cypern" es tatsächlich sind. Völlig unzutreffend ist Jakob Minors Anschauung (S 12), der die Technik des Dramas (2 sechsaktige Teile) auf Rechnung des Tieckschen „Oktavian" setzt, der doch erst 1804, also lange nach Beendigung des Dramas, erschien. Blos auf die Zusätze der neuen Auflage mag er eingewirkt haben. Wenn man schon nach einem allgemeinen Vorbild sucht, so war es (grade das lehnt Minor seltsamerweise ab) Schillers „Wallenstein" und besonders auch der „Don Carlos".

IV. Vom ersten zum zweiten Teil.

Um die Kluft überbrücken zu können, die zwischen dem ersten und dem zweiten Teil der „Söhne des Tals“ liegt, ist es nötig, sich die Grundzüge von Werners Eigenart zu vergegenwärtigen, welche sich naturgemäß nicht von Anfang an, sondern erst allmählich in seinen Werken ausprägen. Seine starken sinnlichen Neigungen stehen außer allem Zweifel. Ein Blick in seine Tagebücher genügt, um uns davon zu überzeugen. Aber diese Neigungen sind nicht gesund (wenn auch übermäßig) entwickelt, sondern sie sind eine seltsame Mischung eingegangen mit einer unnatürlichen Grausamkeit, oder vielmehr die Sinnlichkeit macht sich in einer abstoßenden Grausamkeit Luft. Dazu kam eine gleichfalls maßlose Eitelkeit, ein Bedürfnis, im Vordergrunde des Interesses zu stehen, einerlei unter welcher Form. Diese drei Eigenschaften bilden bei ihm eine untrennbare Einheit. Man mißverstehe mich nicht. Die Wernersche Grausamkeit ist von einer ganz besonderen Art. Sie ist ebensogut gegen sich selbst als gegen andre gerichtet und sie geht hervor aus dem Erlebnis des positiven Wertes des Schmerzes. Dies Erlebnis hatte Werner ganz gewiß, es ist geradezu der Grundakkord seiner ganzen Dichtung geworden. Das läßt sich nur begreifen aus der übergroßen Empfindsamkeit des Dichters (die außerdem schon in den „Söhnen des Tals“ in einer manchmal geschmacklosen Häufung rührender Züge sich kundgibt). Jede Empfindung aber ist ein Schmerz, der um so stärker wird, je nachdem die Organisation des Dichters hart oder fein ist. Mit der Feinheit der Empfindung vereinigt sich aber gewöhnlich (und so bei Werner) ein unendlich reicher Wechsel, der den Unglücklich-glücklichen in kürzester Zeit den martervollen Weg vom Himmel durch die Welt zur Hölle durchschreiten läßt. Diese Qualen, die die Stärke und das Aufundab der Gefühle dem Dichter verursacht, hören wir z. B. bei Hölderlin aus jeder Zeile heraus. Das Gefühl der Unruhe und

Erschöpfung, das wir bei Werner so bald finden, ist zum Teil wenigstens diese echte Dichtertragik; alles, was ihm von solchen seelischen und körperlichen Leiden zustieß, und mochte es noch so geringfügig sein, wurde zu einer tiefgehenden Erschütterung seines ganzen Wesens und schien der maßlos vergrößernden Phantasie ein Heilandsdulden. Aber wie der Dichter seine Erlebnisse, so schmerzhaft sie sind, nicht missen möchte, so gewähren sie auch Werner derartigen Genuß, daß er stolz ist auf diese Gnade der Götter, auf dies Vermögen zu leiden; ja in seiner Eitelkeit nimmt er sich vor, diese süßen Qualen der Welt darzustellen. Er tut dies in seiner Verwesungslehre, die erst im zweiten Teil auftritt und im ersten dem Dichter noch nicht gegenwärtig war. Er tut es aber besonders in dem Typus des Märtyrers, der sich ihm immer mehr herausstellt und der für seine ganze Dichtung maßgebend sein wird. Das Wesen des Märtyrers schließt eine Eigenschaft ein, welche Werner von seinem eigensten hinzutun konnte: völlige Passivität. Das ist grade, was uns an Werner so auffällt und unbegreiflich dünkt, daß er allem und jedem, was auf ihn von Leidenschaften und Schicksalsschlägen einströmen mochte, still hielt, sich hingab. Jeder Gedanke an ein entschlossenes Aufraffen und Ankämpfen gegen Schicksal und Trieb blieb ihm fern. Auf sein Martyrium ist Werner eitel. Der Freundin Johanna Rink schreibt er (aus Weimar, am 20. Januar 1808, Vierling S. 19 Anhang), daß er im Opfern seiner selbst einige Routine habe. Der mystische Märtyrer nimmt aber das Martyrium nicht etwa als eine schwere Schickung Gottes auf, die aus Liebe zu ihm ertragen wird, der man aber doch wenn möglich gern entginge. Das ist das Natürliche. So hat Calderon den christlichen Märtyrer dargestellt (im „Standhaften Prinzen"). Derselbe fleht um sein Leben; nur wenn er es mit der Sünde der Glaubensverleugnung erkaufen müßte, bringt er das schwere Opfer. Nicht so Werner. *Der Tod, der uns den Kerker öffnet, muß mit Entzückung umarmt und die Verwesung, die uns dem Unendlichen wiedergibt . . . . ., mit Sehnsucht gewünscht werden* (an Regiomontan, 25. März 1804, Bl. f. litt. U. 1827, S. 7). Diese glühende Sehnsucht nach dem Unendlichen ist ja ein echt romantischer Zug. Hierher gehören nicht nur Schleiermachers Reden, die Werner stark beeinflußt haben, sondern auch Novalis'

Nachtbegeisterung. Noch in Werners letzter geistlicher Dichtung, der „Mutter der Makkabäer", findet diese Sehnsucht wiederholt ihren Ausdruck. In seinen Briefen spielt er mit dem Gedanken des Todes. *Vielleicht macht mich Gott so glücklich, noch bald Rom zu sehen und dort zu sterben* (Vierling, S. 26, Anhang). *Ich habe nur zwei Wünsche auf dieser Welt, den, die Linke noch einmal zu sehen und den, bald zu sterben* (Vierling, S. 29, Anhang). Wenn auch viel Pose dabei ist, wie bei allem was Werner sagt und tut, so ist doch dieser Wunsch nach dem Tode letzten Endes aufrichtig. In welch phantastischer Verzerrung er auch seine innere Unrast und seine Sehnsucht nach Frieden uns vorführen mag, sie ist gewiß vorhanden gewesen und hat besonders gegen Ende seiner Wanderungen oft tief ergreifenden Ausdruck gefunden. — Begreiflicherweise erhielt der Gedanke des Martyriums neue Nahrung bei Werners römischem Aufenthalt. Hier, wo er mit Inbrunst die Erinnerungen an die christlichen Märtyrer in sich aufnahm, drängte sich ihm das Gebet auf die Lippen: *Heilige Caecilia, bitte für mich um Kraft, wie du zu beharren bis ans Ende, wenn auch ich Elender gewürdigt werden sollte, wie du geopfert zu werden* (Tagebücher, Bd. II, S. 106). Durch strenge Selbstkasteiung und rücksichtslose Hingabe an seinen Priesterberuf, wohl auch durch grausamste Bloßstellung seines Innern auf der Kanzel, suchte er später diesen von Anfang an in ihm liegenden Hang zu verwirklichen. — Die erste dichterische Gestaltung dieses Ideals wird Jakob Molay, er, der anfangs ein Kriegsheld im Stile Wallensteins gewesen war. Seltsam berührt schon die übertriebene Betonung seiner Aufopferung in der Erfüllung der Ordenspflichten. Alle reden mit höchster Ehrfurcht von ihm, wie von einem Auserwählten Gottes, und deutlich klingt das Motiv des Duldens an, wenn Robert sagt: *Das große arme unverstandne Herz* (S. 15, Z. 1), oder Philipp darauf hinweist, daß der Meister *den Mühlstein Schicksal* mit Ergebung trägt (S. 31, Z. 16). Aber im ganzen bleiben die Züge des Märtyrers glücklicherweise im ersten Teil im Hintergrund. Im zweiten Teil aber ist Molay nur mehr der edle Dulder, und es stellt sich hier eine Gefahr heraus, welcher alle echte Romantik erliegt. Indem sie nämlich ihre Helden zu Trägern der eigenen inneren Zerrissenheit und Sehnsüchte macht, bleibt die innere Geschlossenheit der Cha-

raktere aus. Der romantische Mensch ist leidend, er wird gelebt, lebt das Leben nicht selbst nach kraftvollem eigenem Willen. Er ist kein Charakter, darum ist auch der romantische Held kein bestimmter Charakter. Dies läßt sich verfolgen von Goethes „Wilhelm Meister" und Tiecks „Sternbald" über Novalis' „Heinrich" und Tiecks „Golo" bis zu Eichendorfs liebenswürdiger Parodie, dem „Taugenichts". Im Lyrischen verschwimmt alle charaktervolle Eigentümlichkeit. Werner fühlte, und das ist bezeichnend für seine dramatische Begabung, daß hier eine Klippe lag. Er zog die notwendige Folgerung, rückte den Märtyrer, der ja doch der Träger und Prophet der tiefsten Geheimnisse Werners war, in den Hintergrund und ließ den gewaltigen Tatmenschen, den Erzbischof, die Führung im Gefüge der Handlung übernehmen. So ist denn tatsächlich Molay zu verhältnismäßiger Unbedeutendheit herabgesunken. Etwas Besonderes, irgend eine Eigentümlichkeit, weist er nicht mehr auf. Ein Leidender, und mögen seine Schmerzen noch so abgrundtief sein, wenn er nur das ist, rührt anfangs und ermüdet bald. Deshalb war es für Werner unmöglich, die Tragödie so weiter zu spinnen, wie sie im ersten Teil verlaufen war, wo Molay in Wirklichkeit der Held ist. Ueber Molay hat er uns im ersten Teil alles gesagt, was er zu sagen hatte. Dieser bildet eine künstlerische Einheit, abgesehen von einigen unbedeutenden Hinweisen auf die Zukunft, und die Fortsetzung mußte notwendigerweise ein ganz neues Drama werden. Die Konzeption dieses neuen Dramas ging von der durch die Geschichte gegebenen Gestalt des Erzbischofs aus. Wilhelm von Paris, Erzbischof von Sens, war einer der Haupthelfer Philipps IV. in seinem Kampf gegen die Templer, auf deren Schätze er lüstern war und die sich unklugerweise durch ihre Uebersiedlung auf französischen Boden seinen Ränken ausgesetzt hatten. Die Geschichte weiß nichts von dem Uebermenschentum dieses Wilhelm; die Templer waren der Aufsicht der Bischöfe seit 1162 durch päpstlichen Beschluß entzogen, das zog ihnen natürlich den Haß der Kirchenfürsten zu. So waren es wohl machtpolitische Interessengegensätze, die den Sturz des Ordens herbeiführten. (Man vergleiche die neueren Werke von Michelet, Prutz, Schottmüller, Finke.) — In dem Maße, wie der Erzbischof in der Phantasie des Dichters zu schicksalsmäßiger

Größe anwuchs, veränderte sich auch das Verhältnis des Dichters zu Molay und dem Tempelorden. Es geht nämlich aufs deutlichste aus dem ersten Teil hervor, daß Werner bei seiner Abfassung vollkommen auf Seiten Molays und des Ordens steht, daß die Ziele, die sie verfolgen, auch ihm am Herzen liegen. Seine Absicht ist blos, darzulegen, wie die Freimaurerei diese Ziele übernommen hat. Indem der Dichter nun seine Sympathie in steigendem Maße dem Kirchen- und Inquisitionsideal des Erzbischofs zukehrt, rechtfertigt sich ihm auch die Hinrichtung des Ordens. Er, dem vordem Molays offener Kampf gegen Thron und Klerisei so gefallen hatte (die vollkommene Unschuld und Lobenswürdigkeit seines Vorgehens leuchtet uns am Schlusse des ersten Teils unmittelbar ein), sucht jetzt einen Grund, weshalb der Orden unterzugehen verdient hat. Er findet ihn darin, daß er einen *in seinen Grundsätzen zwar ehrwürdigen, aber dem Menschengeschlecht qua talis nicht angemessenen, durchaus prosaischen Drang eines durch keine Phantasie begrenzten Kritizismus* (Abr. S. 41) vertritt, oder, wie der Erzbischof sich ausdrückt, *weil er die Decke Mosis zu früh den noch ungeübten Augen seiner Jünger entzieht* (II. Teil, S. 25). Schon die Künstlichkeit dieser Hypothese, die selbst Werner im ersten Teil nur schwankend ausgedrückt erscheint (Abr. S. 40), verrät uns, daß sie hinterher zurechtgemacht wurde. Es spielen dabei aber wohl auch ästhetische Motive eine Rolle. Nach der Anlage des ersten Teiles wäre der Tod der Templer ein völlig unverdienter gewesen. Wenn wir bedenken, daß Schiller das beneidete Vorbild Werners war, so verstehen wir sofort, daß es eine Notwendigkeit für ihn wurde, eine tragische Verschuldung der Unterliegenden einzuführen. In die Augen fallend wird die nachträgliche Belastung des Tempelordens mit einer Schuld durch einen kleinen Zug in der Zeichnung Molays. Aus dem ersten Teil geht sehr deutlich hervor, daß Molay sich mit rechtlichen Mitteln des Meistermantels bemächtigt hat. An irgend welchen Betrug ist bei seinem edlen und reinen Charakter nicht zu denken. Wenn Noffo (erster Teil, S. 80) dem Prior vorhält, Molay habe ihm bei Gaudinis Tod die Meisterwürde listig vor dem Munde weggeschnappt, so ist das natürlich eine beabsichtigte Entstellung durch den gewissenlosen Schurken, der des Priors Ehrsucht anstacheln will.

Molay versichert übrigens in der letzten feierlichen Kapitelversammlung, auf der er, Christus gleich, allen Feinden verzeiht, daß er mit Wissen keinem Unbill tat (erster Teil, S. 194). Sieben Jahre später überrascht uns Molay mit Gewissensqualen gleich denen der Maria Stuart (die hier gewiß den Ausschlag gegeben hat für die Einführung der Schuld). Er will den Orden verraten haben, weil er die Wahl Heriberts hintertrieben hat und sich selbst den Meistermantel verschaffte (zweiter Teil, S. 73). Diese Schuld genügt aber nicht. Er läßt sich durch sein weiches Herz dazu verleiten, zu gestehen, er wolle die Frevel des Ordens bekennen. Auch diese Schuld drückt ihn schwer (zweiter Teil, S. 162). Sie ist eine Sünde, die er durch seinen Opfertod sühnen wird. Außerdem trägt er ja in höchstem Grade auch die allgemeine Schuld des Ordens. All dies soll dazu beitragen, doch in gewissem Grade den Opfertod, der sonst dramatisch unerträglich wäre, als berechtigt hinzustellen, wenn Molay auch von der Schuld, für die die Richter ihn verurteilen, frei ist (grade wie Maria Stuart) und wenn auch die Verurteilung formal eine Ungerechtigkeit bedeutet. Die Tatsache, daß Molay freiwillig in den Tod geht, weil er seine Schuld einsieht, bringt in überaus glücklicher Weise eine Entwicklung in den Charakter hinein, eine Läuterung, wie sie auch Maria Stuart im Kerker erlebt; aber es ist fest im Auge zu behalten, daß die Absicht, den Helden eine solche Wandlung durchmachen zu lassen, im ersten Teil nicht die leiseste Andeutung erfährt und also Werner wohl erst bei der Gestaltung des zweiten Teiles sich dazu entschloß, damals, als sein Interesse vom Tempelorden weg sich zum Kirchen- und Talbundideal hinwandte. — Noch eins aber ist zu beachten: bei flüchtiger Betrachtung mag es scheinen, als sei doch schon im ersten Teil die mystische Lehre von der Wollust, die in Qual, Tod und Verwesung liegt, bei Werner ausgebildet gewesen. Heißt es doch schon hier: *Aus Blut und Dunkel quillt Erlösung* (S. 170, erster Teil). Dem ist nicht so. Diese Worte sind lediglich eine geheimnistuerische Einkleidung der nüchternen Lehre, daß der Weg zur Befreiung der Menschheit, zur Verwirklichung der allgemeinen Ideale durch blutigen Kampf und durch das Dunkel geheimer Bünde führe. Nur wenn man die angeführten Worte als reine Symbolik auffaßt, wird auch die äußerst nüchterne Erklärung Mo-

lays über das Baffometushaupt verständlich. Es ist ein ganz gewöhnlicher Schädel eines alten Pharaonen (erster Teil, S. 234), der blos dazu diente, den Neulingen und dem Publikum einiges angenehmes Gruseln zu verursachen, ersteren zur Erziehung, letzterem zur Anlockung. Aus der Verbindung jener symbolischen Vorstellung: *Aus Blut und Dunkel quillt Erlösung* mit der romantischen Unendlichkeitsvorstellung und ihrem Zerfließen des Individuums im All entstand die mystische Lehre, welche den praktischen Inhalt des Satzes allmählich vergessen, Blut und Dunkel als Selbstzweck erscheinen ließ. Dieser Uebergang erfolgte naturgemäß zwischen dem ersten und zweiten Teil, als die romantischen Einflüsse, Schleiermacher, Novalis, Boehme, Fichte zu wirken begannen.

Im Einzelnen überrascht uns noch die veränderte Stellung der Schurkengruppe Noffo—Prior—Cyprian, der im ersten Teil eine führende Stellung bestimmt schien. Gleich zu Anfang des zweiten Teiles schon wird uns recht drastisch die Nichtigkeit des Pater Vincent vorgeführt, über den sich der Schreiber des Erzbischofs lustig macht. Gleich zu Anfang wird uns mitgeteilt, daß Cyprian Dummkopf, Noffo Schurke, Heribert Tollhäusler ist (zweiter Teil, S. 11), daß der Erzbischof das bis auf den Grund durchschaut und ihr Zeugnis im Grunde wertlos ist, bei der Allmacht und Allwissenheit des Erzbischofs. Das ist doch etwas zu absichtlich an den Beginn gestellt. Man merkt, die Schurken haben das Interesse des Dichters verloren, zu Gunsten des neu aufgetauchten Inquisitors. Sie werden nur mehr als Werkzeuge des Erzbischofs (es könnten gradesogut andre sein) benutzt und dann schmählich beiseite geworfen.

Der Uebergang vom ersten zum zweiten Teil brachte auch eine Schwierigkeit mit sich, welche in der Tat eine große Unwahrscheinlichkeit bewirkt. Ich meine die Verknüpfung der Anjouhandlung mit dem Schicksal des Tempels. Im Augenblick, wo das Schicksal des Ordens sich entscheidet und er nach Frankreich aufbricht, findet der als Klostergärtner verkleidete Philipp von Anjou seinen Sohn Albert wieder, sie beschließen die Rache am König von Frankreich, fahren mit und machen dann einen mißlingenden Anschlag auf des Königs Leben im zweiten kritischen Moment des Dramas,

kurz vor der Hinrichtung Molays. Diese Verknüpfung war im ersten Teil zufällig erfolgt, und wenn diese Handlung auch nicht notwendig war, so bildete sie doch eine erträgliche Nebenhandlung. Aber warum wartet Anjou sieben Jahre, bis er den Mordanschlag auf den König macht? Der Anschlag greift in die Geschichte des Tempelordens ein. Aber warum erfolgt er gerade dann, wenn er ästhetisch wirkungsvoll ist? Eine sachliche Notwendigkeit besteht dafür nicht. Warum teilt der Vater dem Sohn erst jetzt mit, daß seine Agnes lebt? Warum wird der Raub der Nonne mit dem Mordanschlag in Verbindung gebracht?

Die Sinnesänderung des Poitou ist durchaus nicht in seinem Charakter angelegt, und es kommt ganz überraschend, wenn wir ihn gleich bei seinem ersten Auftreten im zweiten Teil zu Füßen einer Schönen finden.

So stellt das Ganze nicht einen Punkt, sondern eine Strecke der Entwicklung dar, die Werner durchgemacht hat, sowohl in seiner geistigen Verfassung als in seinem künstlerischen Können. Je mehr wir die Veränderungen wahrnehmen, die das Kunstwerk in seiner Entstehung erfahren hat, umsomehr muß es uns mit Bewunderung erfüllen, zu sehen, wie rasch er zu einer sicheren Bändigung des Stoffes fortschreitet und wie glücklich er doch im Ganzen die beiden Teile aneinanderfügt, sodaß einer oberflächlichen Betrachtung die inneren Unterschiede nicht ins Auge fallen. Daß eine so gewaltige Stoffmasse nicht überhaupt über die Form siegte, daß die „Söhne des Tals" kein Fragment blieben, ist ein sicheres Anzeichen dafür, daß Werner, wenn auch kein Genie, so doch ein kraftvolles dramatisches Talent war.

V. Literarische Einflüsse.

a. Einflüsse Goethes.

1. Einleitung.

Die Haupteinflußquelle für Werners Dramen war Schiller, und er ist es immer geblieben. Wie sehr er auch Goethe, besonders später, als er persönlich mit ihm bekannt geworden war, verehrte, ein inneres Verhältnis zu ihm konnte er zeitlebens nicht gewinnen. Er, der immer in den dunkelsten Abgründen romantischer Verworrenheit ziellos umhersteuerte, blickte mit sehnsüchtiger Bewunderung zur Klarheit seines Helios auf, ohne die Kraft zu finden, ihm nachzueifern. Dagegen übte Schillers rhetorisches Pathos, besonders aber seine Schicksalsideen, eine nachhaltige Wirkung aus; sie waren leichter nachzuahmen, wenigstens äußerlich, und Werner besaß ein erstaunliches Talent, die Manier eines Schriftstellers nachzuahmen (vgl. die Jugendgedichte!). Das Schauspielerische, das allen, auch seinen persönlichsten Aeußerungen anhaftet, offenbarte sich gerade hierin am deutlichsten. Nicht zu seinem Vorteil, denn darin verrät sich der Mangel einer starken künstlerischen, stilbildenden Persönlichkeit. Besonders in den „Söhnen des Tals" scheinen einzelne Abschnitte dem Stil und den Gedanken nach geradezu Schiller entnommen zu sein. Die Nachahmung Schillers erklärt sich aber auch rein äußerlich schon dadurch, daß sein Ehrgeiz ihn anstachelte, den beliebten Theaterdichter Schiller von der Bühne zu verdrängen. Dazu mußte er ihn studieren, um ihm seine technischen Geheimnisse abzulauschen, während das Studium Goethes weniger solch praktischen Nutzen abwarf. Doch zeigen sich auch davon Spuren. Die wichtigsten Berührungen sind die mit „Faust" und mit dem „Götz von Berlichingen".

2. „Faust“.

Werner schätzte den „Faust“ sehr hoch und deklamierte mit Vorliebe daraus; eine dieser Deklamationen, die er während eines weimarer Aufenthaltes veranstaltete, soll das ganze Stadtviertel erschüttert haben. In Betracht kommt für die „Söhne des Tals“ natürlich nur das Fragment von 1790.

In der Unterredung Gottfrieds mit dem wilden Robert wird die Invektive Fausts gegen die aus modrigem Pergament gewonnene Weisheit wiederholt (S. 14, erster Teil):

Robert: Mein Freund, was man in Wäldern nicht erjagt,
Entdeckt man wahrlich in Legenden nicht!
Das bischen Menschensinn, es wächst für wahr
In Wäldern mit den Zedern um die Wette
Wie es in engen Zellen dumpfig wird.
. . . . . .
Allein Ihr mahnt mit Recht mich an die Waldlust.
Gehabt Euch wohl!

vgl. V. 181

Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen.
Wenn es nicht aus der Seele dringt
Und mit urkräftigem Behagen
Die Herzen aller Hörer zwingt,

sowie V. 213

Das Pergament, ist das der heil'ge Bronnen,
Woraus ein Trunk den Durst auf ewig stillt?
Erquickung hast du nicht gewonnen,
Wenn sie dir nicht aus eigner Seele quillt.

und V. 241

Ich bitt' Euch, Freund, es ist tief in der Nacht,
Wir müssen's dießmal unterbrechen.

Die Unterredung (S. 19) zwischen dem Kapellan und Gottfried gemahnt stark an die des Schülers mit Mephistopheles:

Drum merkt Ihr, daß ein Schreiber solcher Schriften
Nur blos der edlen Buchstabierkunst sich
Befleißigt haben muß. Das übrige
Empfiehlt er glaubensvoll dem heilgen Lukas,
Der Skrib- und Pinsler frommem Schutzpatron,
Und schlägt, indes die Lettern ihm entfließen,
Sich die Gedanken aus dem Sinn.

Gottfried: Allein man hat doch so die alte Sage,
Daß man bedenken müsse, was man schreibt?
Kapellan: Nun ja, mein Freund, bei Laien mag das gelten.
. . . . . .

S. 20

Da seh ich nun, Ehrwürdiger, wie man immer
Was lernt, wenn man mit Hochstudierten spricht.

vgl. V. 441

Doch Euch des Schreibens ja befleißt
Als diktirt' euch der Heilig' Geist.

V. 469 Im Ganzen — haltet Euch an Worte!

V. 472 Doch ein Begriff muß bey dem Worte seyn.

sowie V. 1027

Gewöhnlich glaubt der Mensch, wenn er nur Worte hört,
Es müsse sich dabey doch auch was denken lassen.

V. 473 Schon gut! Nur muß man sich nicht allzu ängstlich quälen.

V. 243 Ich hätte gern bis morgen früh gewacht,
Um so gelehrt mit Euch mich zu besprechen.

sowie V. 171

In dieser Kunst möcht' ich was profitiren,

Erster Teil S. 30

Doch wer kommt denn dort
So reich und so phantastisch angezogen?
Vielleicht ein Ordensjünger. — Will ihn doch
Nach meiner Art probieren, was er wert ist.

vgl. V. 647

Die kommen eben von der Reise,
Man sieht's an ihrer wunderlichen Weise;

V. 653 Laß mich nur gehn! bey einem vollen Glase
Zieh' ich, wie einen Kinderzahn,
Den Burschen leicht die Würmer aus der Nase.

S. 40. Die Unterredung Molays mit Franz, der die Gründe angibt, warum er in den Orden eintreten will, ist ganz im Geist des ersten Faustmonologs gehalten. Auch er ist ja in der Schulweisheit Meister. In Reims hat er in einer Stunde zehn Doktoren totgeredet. Aber

Die Schule lehrte schöne Worte nur
Und kettenmäßig Schlüss' an Schlüsse hängen.
Doch fehlt mir immer noch die rechte Wahrheit,

Der Worte Kern — und immer treibt es mich
Vom Unermeßlichen den Grund zu finden.
Die Wahrheit völlig nackend zu erblicken,
Und hüllenbar ihr Angesicht zu schau'n.

Die Verbindung höfischer Geckenhaftigkeit mit solch faustischem Wahrheitsstreben nimmt sich wunderlich genug aus, und dieser Umstand redet vielleicht für meine Annahme einer Beeinflussung. — Derselbe Grund, der Franz in den Orden treibt, zieht Faust zur Magie; er will erkennen (V. 29 ff.),

was die Welt
Im Innersten zusammenhält,
Schau' alle Wirkungskraft und Samen
Und thu' nicht mehr in Worten kramen.

Während aber Faust fürderhin in seinem Tun und Denken beweist, daß die Rätselfragen von Welt und Leben ihn in innerster Seele gepackt haben und heißhungrig vorwärtstreiben, steht dieser Zug bei Franz in schroffer Isolierung. Vollends im zweiten Teil ist der Charakter ganz umgeschlagen, unter Einfluß des Weißlingen, wie ich noch nachweisen werde. — Auch die Vorstellung des Schülers vor Mephisto mag in dieses Zwiegespräch hineinspielen.

S. 82. Noffo blickt dem Prior nach; er ist gewiß, daß er doch noch sich zu ihrer Partei schlagen werde, weil sein Stolz und sein Ehrgeiz ihm keine Ruhe lassen. Aehnlich sieht Mephisto dem zu den Vorbereitungen für die Weltfahrt abgehenden Faust nach und drückt in einem hämischen Monolog seine Ueberzeugung aus, daß dessen Unersättlichkeit ihn doch schließlich zugrunde richten müsse:

Kann uns der Teufel nicht gemächlich fangen,
So schickt er uns den Stolz und das Verlangen.
Zum Teufel wäre längst des Teufels Macht,
Wenn diese Wächter nicht sein Reich bewacht.

vgl. V. 345

Und hätt' er sich auch nicht dem Teufel übergeben,
Er müßte doch zu Grunde gehn.

Die dritte Szene des zweiten Aktes, welche sich im Gefängnis abspielt, ist vielfach von „Auerbachs Keller“ beeinflußt. Wie Noffo den mürrischen Prior aufzuheitern sucht, so Frosch seine Spießgesellen. Das Erheiterungsmittel hier wie dort ist ein Lied,

das ein einzelner singt, welches aber schließlich im Chorus ausklingt. Vgl. ferner S. 70

Noffo: Immer nur das ewge Lied!

und V. 571:

Ein garstig Lied! Pfuy! ein politisch Lied
Ein leidig Lied.

Die Verwunderung der Gesellschaft über das wunderbare Lied des geheimnisvollen Spielmanns findet ihr Analogon in dem Staunen der Zecher über den Zauberspuk des Mephisto. Der Prior erlustigt sich über die Glatze des Kapellans, indem er ihm zum Scherz mit dem Finger darauf klopft. Das ist ein blasser Abklatsch dessen, daß Frosch Brander ein Glas Wein über den Kopf gießt; vgl. außerdem V. 632:

Der Schmerbauch mit der kahlen Platte.

Noffo: Wozu das Streiten um des Kaisers Bart?

vgl. V. 580:

Zur Tür hinaus, wer sich entzweit.

Die Gefangenen langweilen sich zu Tode, ebenso die Insassen von Auerbachs Keller.

Der Kapellan, der doch seiner Gesinnung nach recht gut zu der Gesellschaft paßt, dünkt sich hoch erhaben über sie und ist empört über den Spott, den seine Spießgesellen mit ihm treiben:

Wollt Ihr denn nie vom Bösen Euch bekehren?

Aehnlich verurteilt auch Siebel, der ebenfalls nicht besser und nicht schlechter als die andern ist, das Treiben seiner Genossen, über die er sich erhaben dünkt. (V. 629 ff.):

Wie sich die platten Bursche freuen!
Es ist mir eine rechte Kunst
Den armen Ratten Gift zu streuen!

In der Erwähnung des Teufels:

Der dümmste Pfaffe riecht den Teufel besser,
Als ihn der klügste Laie wittern kann.

mag die witzige Bemerkung des Mephistopheles (V. 660 f.):

Den Teufel spürt das Völkchen nie,
Und wenn er sie beim Kragen hätte,

vorschweben.

Erster Teil, S. 220:

Wie der Silberscheitel
Vom rosenfarbnen Dämmerlicht des Morgens
Beschimmert wird: Wie's von den Azursäulen
So seltsam wiederscheint
Es ist mir Alles
So heimisch hier und doch so fremd, so drückend.
Warum zerschmilzt in nie gefühlter Wehmut
Dies Herz?
Warum ergreift ein Schauer meine Brust
Als schwebten in dem ungeheuren Saale
Der großen Alten Geister auf mich zu.
Gaukelspiel!
Ein stolzer Traum, nichts mehr!
Fleuch, armer Robert, fleuch dies Land der Ruh
Nun wohlan
Ihr Riesenkinder, ich bin auch ein Mann
Wer ruft mich?

vgl. V. 118:

Es zucken rothe Strahlen
Mir um das Haupt

V. 86:

Bin ich ein Gott? Mir wird so licht!

V. 84:

— mit geheimnisvollem Trieb

V. 79 f.

Ich fühle junges, heil'ges Lebensglück,
Neuglühend mir durch Nerv' und Adern rinnen.

V. 119 ff:

Es weht
Ein Schauer vom Gewölb' herab
Und faßt mich an!
Ich fühl's, du schwebst um mich, erflehter Geist!

V. 101: Welch Schauspiel! aber ach! ein Schauspiel nur!

V. 65: Flieh! auf! hinaus in's weite Land!

V. 147: Ich bin's, bin Faust, bin deines gleichen.

V. 129: Wer ruft mir?

Das Wunderbare dieser Szene wurde wohl mitveranlaßt durch die Werner gerade beherrschende Erinnerung an die erwähnte Fauststelle.

S. 159: O meine Agnes! Sieht vielleicht dein Schatten
In dieser ernsten Stunde auf mich nieder?
Schwebst du vielleicht in jenem Mondenstrahl
Der dort durch die gemalten Scheiben flimmert
Und in des Kreuzgangs Dunkel sich verliert?
Wie? oder weilst du hinter jenen Pfeilern,
Die schwarz und warnend auf mich niederblicken
Wie Gräul der Vorzeit auf die Gegenwart?

vgl. V. 45 ff.:

Weh! steck' ich in dem Kerker noch?
Verfluchtes, dumpfes Mauerloch!
Wo selbst das liebe Himmelslicht
Trüb' durch gemahlte Scheiben bricht.
Beschränkt mit diesem Bücherhauf,
Den Würme nagen, Staub bedeckt,
Den bis ans hohe Gewölb hinauf
Ein angeraucht Papier umsteckt;
Mit Gläsern, Büchsen rings umstellt
Mit Instrumenten voll gepfropft
Urväter Hausrath drein gestopft —

S. 15. Molay geht in der Nacht zum Berge und unterhält sich dort mit seinem Schutzgeist, nach der Meinung der Leute, und betet die Sonne an, während er nach Roberts Ansicht zu dem großen Weltgeist betet. Vgl. dazu Fausts Rede an den Mond (V. 32 ff.), in der er den sehnsüchtigen Wunsch ausdrückt, auf Bergeshöhe Geisternähe zu genießen. Auch Faust wacht die Nächte durch wie Molay.

S. 40. Molay tröstet den wissensdurstigen Franz mit einem

Das wird sich geben!

Aehnlich Mephistopheles an den Schüler (V. 367):

Das kommt nur auf Gewohnheit an.

Molay: Lernet tun und tragen
Das Uebrige ergibt sich dann von selbst.
Franz (allein): Ist das der Weisheit erste Stufe oder
Die letzte? — Weh schon schwindelt mir der Kopf.

vgl. V. 442 ff.:

Meph.: Das wird nächstens schon besser gehen
Wenn Ihr lernt alles reduciren.
Und gehörig klassificiren.
Schüler: Mir wird von allem dem so dumm,
Als ging' mir ein Mühlrad im Kopf herum.

Zweiter Teil, S. 107. In dem Gebet der Agnes an die Himmelskönigin wirkt vielleicht die Zwingerszene (V. 2047 ff.) nach. Hier wie dort der Gedanke, daß Maria, da sie ihren Sohn als Sühnopfer für das Heil der Menschheit dargebracht habe, die Qualen und die Gewissensangst der verbotenen Liebe verstehe und verzeihe. Man wird auch an die Gewissensangst der gleichfolgenden Domszene erinnert. Hier wie dort der Gedanke an die verlorene Unschuld, an die Flammen der Hölle.

3. „Götz von Berlichingen“.

Die Einflüsse, ich möchte beinahe sagen die Entlehnungen aus „Götz von Berlichingen“ sind handgreiflich. Denn die ganze Mathilde-Franzepisode im zweiten Teil (S. 40 ff.) ist eine ziemlich genaue Kopie der Adelheid-Weißlingen-Franztragödie aus dem „Götz“. Die Gräfin Mathilde dient genau wie Adelheid mit ihrer dämonischen Schönheit der Politik und zwar wird sie bewußt dazu benutzt wie Adelheid. Sie ist die Maitresse des Königs, während Adelheid es werden will. Franz von Poitou hat mit Weißlingen (und seinem Namensvetter!) das gemeinsam, daß er einen verehrten Meister verraten soll. Er beruft sich auf seinen Eid, Mathilde spottet darüber. Sie weist ihn von sich, er möge gehen und dem Eide treu bleiben. Sie stellt ihm vor, was ihn erwartet. Franz ist voll innerer Unrast. Er will nicht eher gehen, als bis sie ihm verziehen hat. Weißlingen langweilt die Adelheid angeblich, ebenso Franz seine Gräfin. Dieser Zug bildet auf beiden Seiten den Eingang einer Szene. Mathilde schmeichelt Franz durch das Geständnis ihrer Liebe, die er nicht verdiene, wirft ihm, dem Sklaven seiner Schwärmerei, kindisch eitlen Wahn vor. Seine innere Qual ist unaussprechlich:

> Hab' ich nicht schon des Ordens heilges Kleid,
> Den feierlichsten Eidschwur dir geopfert,
> Der — lächle immerhin — der mich auf ewig
> An den verkannten Bund der Edlen knüpfte. (S. 41, Z. 18 ff.)

Vgl. „Götz“, S. 75 (Weimarer Ausgabe, Bd. 6):

> Du lächelst! Nach dem übereilten Schritt wieder mit mir selbst einig zu werden, kostete mehr als einen Tag. Wider den Menschen zu arbeiten, dessen Andenken so lebhaft neu in Liebe bei mir ist.

Mathilde entzieht Franz ihre Hand, wenn er das Opfer nicht bringt. Ebenso Adelheid. Der Ausdruck *Zauberin* kommt an beiden Stellen vor.

S. 42:

Doch muss ich sprechen
Weil — unbegreifliche Verblendung — weil
Du mehr als du es wert bist, Undankbarer,
Dies nie bezwungne Herz gefangen hältst.

vgl. Adelheid:

Ich redete für Eure Freiheit — Und weiß überhaupt nicht, was ich vor einen Anteil dran nehme.

Im „Götz" (IV. Akt) heißt es:

Geh mir aus dem Gesicht

Franz: Gnädige Frau!

Adelh.: Geh entdecke deinem lieben Herrn mein Geheimnis. Ich war die Närrin, dich für was zu halten, was du nicht bist.

Franz: Liebe gnädige Frau, ihr wißt daß ich Euch liebe.

Adelh.: Und du warst mein Freund, meinem Herzen so nahe. Geh verrat mich.

Vgl. „Söhne des Tals", zweiter Teil, S. 43:

Was verlang ich denn von dir?
Gib immerhin mich selbst dem Tode preis
Geh! — Hasse mich. ..

Im „Götz" soll Franz ein Geheimnis bewahren, in den „Söhnen des Tals" eins enthüllen. Beides ist Verrat am ehemaligen Herrn. Wie Weißlingen seinen Verrat schließlich in ganzer Schärfe fühlt, wie er, schon von dem durch das Gift verursachten Wahnsinn gepackt, Maria um Verzeihung bittet, wie — nun tauscht plötzlich das Vorbild Weißlingen mit Franz die Stelle — Franz sich Weißlingen zu Füßen wirft mit dem Eingeständnis seiner Schuld, so stürzt der wahnsinnige Franz von Poitou Molay zu Füßen und bittet um seinen Segen. Wie Goethes Franz sich in Verzweiflung in den Fluß wirft, so auch Franz von Poitou. Weißlingen sagt:

Marie geh ihm nach.
Er verzweifelt.

So auch der Seneschall zu seinen Leuten:

Geh einer nur ihm nach — er ist mein Sohn doch.
Und achte auf den Wütenden, daß er
Kein Leids sich tue.

Das Gegebene wäre nun, daß Franz von Poitou wie sein Namensvetter sich sogleich ins Wasser würfe. Das dünkte Werner nicht theatralisch genug, und so muß der arme Mensch warten, bis Molay vor dem Scheiterhaufen steht und sein Vater grade mit Gewalt den Meister entführen will, und dann erst darf er sich vom Uferfelsen herunterstürzen, um dadurch seinem Vater den Willen des Schicksals, das den Martertod Molays verlangt, anzukündigen. Diese schreiend theatralische Umbiegung eines an sich ergreifenden Zuges ist echt wernerisch. Er hat das Unangenehme, daß das Bühnenbild etwas überladen wird. Denn außer der Richtstätte muß noch der Königspalast (damit der Tyrann sich an den Qualen seines Opfers weiden kann, wie später Antiochus!), das Augustinerkloster, der Fluß und der nötige Felsen darin enthalten sein.

Auch Franz von Poitou ist ein Bürschchen *wie Milch und Blut*, ähnlich wie Weißlingen. Er zeichnet sich durch viele hervorragende Eigenschaften aus und genießt eine gewisse Berühmtheit wie Weißlingen.

Es ist Werner nicht gelungen, Goethes Tragödie, die zu den gewaltigsten Darstellungen menschlicher Leidenschaften gehört, gänzlich zu verballhornen. Die Hand des Meisters verleugnet sich nicht. Aber wie unvermittelt tritt die Szene bei Werner in den Organismus des Stückes ein! Der Gesinnungsumschlag bei Franz von Poitou ist ganz ungenügend motiviert. Die Gräfin überredet ihn, während Adelheid den Weißlingen bezwingt, gleichsam unabsichtlich durch das verlockende Spielenlassen ihrer Reize ihn immer fester an sich kettet. Goethe weiß uns fein schon vor der Begegnung mit Weißlingen die männerbetörende Gewalt seiner Circe darzutun. Weißlingen ist wirklich ein Individuum, das, weichlich, aber fein organisiert, vor unsern Augen in den Netzen der Adelheid moralisch verblutet. Das Dämonische hat Werner mit rauher Hand von der Gräfin abgewischt, und Franz wird eine von einem Extrem ins andere geworfene Theaterpuppe ohne glaubhafte Uebergänge.

Vielleicht gab der Bericht Georgs von seinem Besuch bei Weißlingen (S. 71) den Anlaß zu der Szene, in welcher der Komtur vor den König tritt. Das Auftreten des Seneschalls, der wie Selbitz nur ein Bein hat, ist ganz im Geiste des „Götz“ gehalten.

In der Schilderung, die Molay von den schweren Verpflichtungen des Ordens entwirft (erster Teil, S. 140), klingen die Worte des Bruder Martin aus dem „Götz“ wieder.

Bruder Martin: Seht, mir kommt nichts beschwerlicher vor als nicht Mensch sein dürfen (S. 14);

vgl. Molay (S. 140):

Seht ich bin doch auch ein Mensch.

Grade das eheliche Glück entbehren die beiden am schmerzlichsten.

Bruder Martin: O Herr was sind die Mühseligkeiten Eures Lebens gegen die Jämmerlichkeiten eines Standes, der die besten Triebe, durch die wir werden, wachsen und gedeihen aus mißverstandener Begierde Gott näher zu rücken, verdammt?

vgl. Molay:

Doch das ist wenig gegen jene Wunden
Die mir mein Inneres durchbohrt und immer
Noch bluten.
Der Lieb Entsagung, die Verleugnung dessen
Was die Natur von ihren Kindern fordert
Hat manchen blutgen Kampf mir oft gekostet.

Die Gefängnisszene (erster Teil, S, 121), in der der Komtur dem gefangenen Robert eine Flasche Wein bringt, um ihn durch fröhliche Zecherei aus seinem Trübsinn zu reißen und zugleich sich durch Aussprache zu erleichtern, scheint beeinflußt durch „Götz“, S. 28 ff. Auch hier bringt der alte Götz dem eignen Gefangenen eine Flasche Wein und redet frei heraus, was er auf dem Herzen hat, um reine Sachlage zwischen sich und dem gefangenen Weißlingen zu schaffen. Die zerrissene Grundstimmung Roberts ist mit der Weißlingens vergleichbar. Beide fühlen sich schuldig, ohne daß doch ihr Verhalten ganz der Entschuldigung entbehrte.

Bruder Martins Wunsch:

Wollte Gott hätte mich zum Gärtner oder Laboranten gemacht! Ich könnte glücklich sein.

mag mitgewirkt haben zu Werners liebevoller Ausgestaltung des Gärtners. Die Schilderung, die das Kammerfräulein vom Einzug Weißlingens gibt (S. 59), klingt wieder in Charlots Bericht von der Ankunft Franzens auf Cypern (erster Teil, S. 22). — Die Darstellung der Vehme hat wohl direkt und indirekt zu der reichlichen

Verwendung ähnlicher Motive in den „Söhnen des Tals“ beigetragen.

Seltsamerweise wird mitten in dem Ritterstück „Die Templer auf Cypern“ der Freundschaft von Achill und Patroklus Erwähnung getan (erster Teil, S. 63). Molay und Philipp gedenken der Jugendzeit, wo sie zusammen jagten und im Forst ein Lied von Achill und Patroklus trällerten. So gedenken auch Weißlingen und Götz der gemeinsamen Jagden in der Jugend, als der Markgraf sie noch Kastor und Pollux nannte.

Der Garten, in dem Götz sich erholt (S. 168), mag wohl auf die große Bedeutung des Gartens in den „Templern auf Cypern“ eingewirkt haben; vgl. S. 53:

O laß mich Gottes Luft erst atmen

S. 143:

Nach diesem trüben Jammertage noch
Ein Stärkungsblick zur offenen Natur

S. 224:

Wie wohl tut einem, der zum Grabe eilt
Ein offner Rückblick in die heitre, freie
Lebendge Gotteswelt, wo alle Saaten
So schön gedeihn.

Besonders zu letzterem ist zu vergleichen Götzens:

Allmächtiger Gott! Wie wohl ist's einem unter deinem Himmel! Wie frei! Die Bäume treiben Knospen und alle Welt hofft — Lebt wohl, meine Lieben! Meine Wurzeln sind abgehauen, meine Kraft sinkt nach dem Grabe.

4. „Iphigenie“.

S. 46 ff. des ersten Teils, auch S. 44 scheint mir ein Einfluß der Iphigenie nicht von der Hand zu weisen. Das Gebet der Astralis an Isis, die jungfräuliche Göttin des Lichts (S. 46), erinnert an das Gebet der Iphigenie (erster Aufzug, vierter Auftritt), an die jungfräuliche Diana, deren Licht, das Leben der Nächte,

Ueber der Erde ruhet und waltet.

Werner gebraucht an dieser Stelle ausnahmsweise freie Rhythmen ohne Reim und Assonanz. Dies spricht wohl auch für die Abhängigkeit von Goethes Drama.

Die Handlung spielt zu Beginn des zweiten Aktes am Meeresufer ähnlich wie in der „Iphigenie". Astralis ist wie Iphigenie Priesterin. Sie gerät wie diese durch die Gewalt der weiblichen Gefühle in Zwiespalt mit der Strenge der Forderung, die ihr Pflegevater an sie stellt.

Eudo erinnert sie, wie Thoas Iphigenie, an Alles, was er an ihr getan hat. Eigentlich sieht man den Zweck dieser strafenden Erinnerung hier in den „Templern auf Cypern" nicht recht ein.

Die Liebesszene Astralis-Robert weist Anklänge auf an das Wiedersehen von Orest und Iphigenie. Astralis umarmt ihn, er erstaunt:

Wer bist du, seltsam Wesen?

Schließlich macht er sich gewaltsam von ihr los.

b. Einflüsse Schillers.

1. „Maria Stuart".

Am stärksten wohl macht sich der Einfluß der „Maria Stuart" bemerkbar, sowohl stilistisch als in den Situationen.

Erster Teil, S. 59:

Ich hab' ihn retten wollen, kann ich's nicht,
So ist es Pflicht, mit ihm mich zu begraben.

vgl. V. 2639:

Noch versuch ich's, sie zu retten,
Wo nicht, auf ihrem Sarge mir zu betten.

S. 67:

So darf ich keinen köstlichen Moment
Mir selber leben! O des Meistermantels!
Wär er so herrlich nicht, er wär zu schwer!
Wie neid' ich, Philipp, diesen Spaten dir!
Wann ist's auch mir vergönnet auszuruhn
Und wieder Mensch zu sein?

vgl. V. 3144 ff.:

Fürwahr
Ich bin des Lebens und des Herrschens müd!
. . . . . .

So steig ich gern von diesem Thron und kehre
In Woodstocks stille Einsamkeit zurück,
Wo meine anspruchslose Jugend lebte,
Wo ich, vom Tand der Erdengröße fern,
Die Hoheit in mir selber fand. Bin ich
Zur Herrscherin doch nicht gemacht! Der Herrscher
Muß hart sein können und mein Herz ist weich
. . . . . .
Es kommt die erste schwere Königspflicht.

vgl. ferner 1155 f.:

Die Kön'ge sind nur Sklaven ihres Standes
Dem eignen Herzen dürfen sie nicht folgen.

Zweiter Teil, S. 9. Der Pater Vincent meint, nachdem er das Bittgesuch der Templer gelesen hat:

O Gott, wie tief gesunken ist dies Volk!

Aehnlich Elisabeth, als sie den Brief der Maria Stuart gelesen hat, indem sie sich die Tränen trocknet (V. 1528 ff.):

Was ist der Mensch, was ist das Glück der Erde!
Wie weit ist diese Königin gebracht usw.

Zweiter Teil, S. 11:

Die Folter ist ein schreckliches Bedürfnis
Wenn's hohe Zwecke gilt, ein Riesenschwert,
Von Zwergenhänden nicht zu führen.

vgl. V. 1059:

Bei Gott! Ich hätte dieses Schergenamt
Nicht übernommen, dächt ich nicht, daß es
Den besten Mann in England foderte.

S. 19:

Nicht so wie deine Seele, die zu retten
Ich wenig Worte nur noch sagen will.

vgl. V. 4028:

Ich habe deinen edlern Teil nicht retten können.

S. 26:

Für jetzt
Spricht, wenn es Meinung gilt, der Gottheit Stimme
Durch's Volk zu uns.

Kardinal: Und spricht das Volk nicht deutlich
Erzbischof: O ja es weint bei ihren Scheiterhaufen usw.

vgl. V. 3067 ff.:

Gehorche
Der Stimme des Volks, sie ist die Stimme Gottes.
Elisabeth: O meine Lords! Wer sagt mir, ob ich wirklich
Die Stimme meines ganzen Volks, die Stimme
Der Welt vernehme? Ach wie sehr befürcht ich
Wenn ich dem Wunsch der Menge nun gehorcht
Daß eine ganz verschiedne Stimme sich
Wird hören lassen — ja daß eben die,
Die jetzt gewaltsam zu der Tat mich treiben,
Mich, wenn's vollbracht ist, strenge tadeln werden.

S. 27:

Wenn's ihm nun einfällt, was ihm Wahrheit ist,
Dem groben Jünger unsers Kirchenglaubens
Zu predigen mit Worten und mit Fäusten,
Wenn jener seinen Gott mit gleichen Waffen
Verteidigt, tausend sich zum Streite mischen,
Willst du das Blut von soviel Millionen,
Daß deine Schonung wen'ger Hunderte
Vergossen hätte, willst du's, Alter, auch
Auf dein Gewissen nehmen und den Dämon
Religionskrieg wecken, uns das Kleinod
Der Glaubenseinheit rauben . . . . . .

vgl. V. 3170 ff.:

Du sagst, du liebst dein Volk mehr als dich selbst.
Das zeige jetzt! Erwähle nicht den Frieden
Für dich und überlaß das Reich den Stürmen.
Denk an die Kirche! . . . . . .
. . . . . .
Die Seelen aller deiner Untertanen
Ich fodre sie von dir.

Die Motive Burleighs sind also ungefähr dieselben wie die des Erzbischofs. Die Rolle des Volkes in „Maria Stuart" und in den „Söhnen des Tals" ist analog. Hier wie dort pocht der Aufruhr an die Türen der Paläste, ohne doch wirksamen Einfluß auf die Entschlüsse der Herrschenden gewinnen zu können.

S. 46:

Als ich auf Euren Rat vor sieben Jahren
Aus unserm Grenzhaus Aix entfloh'n war, trieb es
Unwiderstehlich mich zum Grab des Herrn
Zu wallen und mein irdisch Leiden dort
Im Brunnquell aller Tröstung zu versenken.

Was dort mir widerfuhr — es ist zu hoch
Für Menschenohren — drum erlaßt mir's. G'nug
Ich ging getröstet, nicht geheilt von dannen.
Thebais Wüste war mein Aufenthalt
Wo unter heiligen Anachoreten
Ich in Beschaulichkeit und frommen Pflichten
Die Ruhe meines Herzens wiederfand;
Zu finden glaubte — denn der Liebe Macht
Verfolgt uns auch in gottgeweihte Zellen.
Nach langem Kämpfen und vergebnem Streit
Ergriff ich wieder Muschelhut und Stecken
Und pilgerte, mit Lieb in meinem Herzen
Nach Damiette um mein Vaterland
Und gelt es auch mein Leben — um das Grab
Der nie vergeßnen Agnes zu besuchen.
In Damiette hört ich welches Schicksal
Den Orden treffe: ob verdient, ob nicht
Erfuhr ich nicht. Doch sprach mein Herz ihn frei! —
Wie ich durch Humbert Euch darauf geschrieben,
Wie ihr durch ihn mir den Befehl erteilt,
Euch unverzüglich in Paris zu sehn
Ist Euch bekannt.

Diese Schilderung berührt sich eng mit dem Bericht Mortimers von seiner Romreise (V. 409 ff.). Auch Mortimer flieht sein Vaterland. Wie Adalbert am Grab des Herrn, so wird ihm zu Rom unerhörte Offenbarung des Göttlichen. Wie Adalbert die Gesellschaft heiliger Anachoreten, so verläßt Mortimer die gesinnungsverwandten kirchlichen Kreise, um, angetrieben durch das Bild der Geliebten, mit Gefahr des eigenen Lebens zur Heimat zurückzukehren.

Adalbert benutzt Pilgerkleidung (ein im Ritterdrama übliches Motiv), Mortimer die Maske des Patrioten. Wie Mortimer von der Unschuld Marias, so ist Adalbert von der Molays überzeugt. — Der epische Stil Schillers ist hier virtuos nachgeahmt.

Noch einmal und vielleicht noch deutlicher wirkt die Schilderung Mortimers nach in dem Bericht, den Adalbert vor der Aebtissin und seiner Agnes erstattet (S. 117):

Ein unnennbarer Trieb ergriff mich jetzt
Des Heilands Grab zu schauen. Von Calais
Ging ich zu Schiff; es lief nach wenig Wochen
Bei günstgen Winden in Rosette ein.

Agnes: Und Eure Pilgerschaft zur heilgen Stadt
War eben so gefahrlos?
Adalbert: Ja mein Fräulein,
Das Schicksal wollte meinen hohen Schmerz
Durch niedres Unglück nicht entwürdigen
. . . . . .
Jerusalem erblickt ich und betrete
Das Land, wo sich der Gnaden Meer ergoß.
Pilatus Haus — die blutige Marterstätte
Wo des Gerechten Blut zur Erde nieder floß.
Und Golgatha, wo in der Morgenröte
Die Gottheit uns ein ewger Frühling sproß.
. . . . . .
In hoher Andacht betend hingesunken
Entflammt auch mich des reinen Lichtes Funken.
Als ich darauf gewürdigt ward zu schauen
Das Grab, die Wiege aller Himmelswonnen,
Da überfiel mich schnell ein heilig Grauen,
Die Erde schien vor meinem Blick zerronnen.
Mein Herz begann in Wehmut aufzutauen,
Im Strahl der ewgen Liebe sich zu sonnen
Und von der Welt und ihrem Schmerz geschieden
Umwehte mich der Gottheit milder Frieden.
Unmöglich ist es, daß ich Euch erzähle
Welch großes Wunder jetzt an mir geschah
Agnesens Bild entschwand aus meiner Seele
Doch bald stand es verklärter wieder da.
Es war, als ob ich an des Grabes Höhle
Den Heiland auf mich niederschweben sah
Mir war, als müßt ich jetzt die Augen schließen
Um ganz in Morgendüften zu zerfließen.
. . . . . .
Gestärkt verließ ich drauf das heilge Grab
Mit meiner Agnes Bild im frommen Herzen
Ergriff ich wiederum den Pilgerstab.
So komm ich endlich zu den Thebaiten
Die brüderlich mir eine Freistatt bieten.

vgl. V. 412 ff.:

Als mich die unbezwingliche Begierde
Hinaustrieb auf das feste Land.

V. 434 ff.:

Wie wurde mir als ich ins Innre nun
Der Kirchen trat und die Musik der Himmel

Herunterstieg und der Gestalten Fülle
Verschwenderisch aus Wand und Decke quoll.
Das Herrlichste und Höchste gegenwärtig
Vor den entzückten Sinnen sich bewegte
Als ich sie selbst nun sah, die Göttlichen,
Den Gruß des Engels, die Geburt des Herrn,
Die heilge Mutter, die herabgestiegene
Dreifaltigkeit, die leuchtende Verklärung.

V. 483:

Die Wahnbegriffe meiner kindschen Seele
Wie schwanden sie vor seinem siegenden
Verstand und vor der Suada seines Mundes

V. 450:

Ein wahrhaft Reich der Himmel ist sein Haus,
Denn nicht von dieser Welt sind diese Formen.

V. 456:

. . . . und frei auf einmal fühlte sich der Geist.

vgl. auch den wunderbaren Eindruck, den das Bild der Maria auf Mortimer macht (V. 501 ff.):

Fiel mir ein weiblich Bildnis in die Augen
Von rührend wundersamem Reiz; gewaltig
Ergriff es mich in meiner tiefsten Seele.
Und des Gefühls nicht mächtig stand ich da.

vgl. ferner die Rückreise Mortimers nach England (V. 536 ff.) und Mortimers Verkehr mit den Kreisen der schottischen und französischen Katholiken.

S. 69:

Führt ihn hinab zum allertiefsten Kerker!
Er hat mich morden wollen.

vgl. V. 2599 ff.:

Wo ist die Mörderin?
Hinab mit ihr ins finsterste Gefängnis!

S. 71. Das Lied des Troubadours klingt an den schwungvollen lyrischen Monolog der Maria (erste Szene des dritten Aufzugs) an.

S. 72:

Vergeßt ihn, diesen einzgen Fehltritt. O!
Mit einem engelreinen Leben habt Ihr
Und durch der Hölle Qual ihn abgebüßt.

vgl. V. 281:

Schickt endlich diesen bösen Geist zur Ruh!
Ihr habt die Tat mit jahrelanger Reu,
Mit schweren Leidensproben abgebüßt.

Hier wird der Einfluß Schillers besonders augenfällig; denn diese drei Verse zeigen uns auch an, woher Werner die in den Organismus des Werkes nicht passende tragische Schuld bezogen hat. Uebrigens hat Hanna Kennedy nicht nur das mit dem Troubadour gemein, daß sie diese Worte spricht. Wie Hanna ist er seinem Herrn freiwillig ins Gefängnis gefolgt, hat Jahre lang bei ihm ausgehalten, stützt ihn, wenn ihn eine Schwäche anwandelt, tröstet und erheitert ihn. Ein derartiger Heroismus stimmt gar nicht zu dem leichten Charakter des Troubadours, wie er uns im ersten Teil (S. 102) geschildert wurde. Eine soweit getriebene Aufopferung, die bei einer treuen Dienerin natürlich erscheint, befremdet zum mindesten bei einem Mann und macht es wahrscheinlich, daß wir hier die Wirkung eines Vorbildes zu sehen haben.

Grade wie die Schuld der Maria mehr in dem Geschehenlassen des Mordes besteht (ein bewußt tätiger Mord hätte sich schwer mit der feinen seelischen Läuterung vereinbaren lassen, zu der Maria sich im Kerker erhebt), so bekommt auch die Schuld Molays einen mehr passiven Charakter. Nicht er, sondern das Kapitel hat den Prior zum Gefängnis verurteilt, aber Molays eigentliche Schuld, die widerrechtliche Aneignung des Meistermantels, ermöglichte doch erst diese Gefangennahme, sodaß Molay doch indirekt daran schuld ist und *mit blutigen Tränen* sein Vergehen bereuen muß. Vielleicht beabsichtigte Werner, seinen Molay ähnlich wie Maria durch das Leiden zu immer höherer Läuterung zu führen. Dies irgendwie dramatisch anschaulich zu machen, ist ihm aber vollkommen mißlungen.

Wie der greise Talbot allein es wagt, für Maria zu reden, so tritt auch der alte Komtur unerschrocken vor den König:

Sparet Euer Dräun
Ich hab' dem Tod, Gott besser's, oft ins Auge
Gesehn. — Ihr schreckt mich nicht.

vgl. V. 1351:

Man gönnt ihr keinen Anwalt, niemand wagt's
Zu ihrem Vorteil sprechend deinem Zorn

Sich bloszustellen — So vergönne mir,
Dem alten Manne, den am Grabesrand
Kein irdisch Hoffen mehr verführen kann,
Daß ich die Aufgegebene beschütze.

Elisabeths Klage über die Sklaverei des Volksdienstes (V. 3190 ff.), welcher sie hindert, ihren Leidenschaften freien Lauf zu lassen, findet ihr Echo in des Königs Klage (S. 215):

Könnt ich dem (= dem Gewissen) auch gebieten, kann ich's Andern?
O daß man niemals alle Ketten brechen
Und Herr sein kann!
Erzbischof: Wer wehrt es Eurer Hoheit?
König: Wer? Jener übermütge Troß Vasallen,
Die nie sich kirren lassen, stets den Herrn
Zu spielen Willens sind.

Grade wie Shrewsbury die aufgeregten Massen, die den Tod der Maria verlangen, durch eine Ansprache besänftigt, so auch Molay (S. 220). In beiden Fällen sind die Redner im Besitz der Volksgunst, weil sie dem Volk Retter und Beschützer waren, und dieses hört sie an und es gelingt ihnen, den ausbrechenden Aufruhr zu ersticken und das Volk zur Gesetzlichkeit zurückzuführen.

Wie man der Maria Stuart die Tröstungen ihrer Religion vorenthält, so weiß auch Pater Vincent die Qualen Molays und seiner Genossen erfinderisch dadurch zu erhöhen, daß er ihnen die Sakramente versagt. Der Großkomtur läßt um diese Gnade bitten, sie wird ihm schließlich gewährt. Auch Maria bittet darum und wird vor ihrem Tode des ersehnten Glückes teilhaftig.

S. 145: Vor seiner Verteidigungsrede vor dem Gericht betet Guido mit einem Blick nach oben:

Verleih mir Mäßigung!

Aehnlich Maria vor der verhängnisvollen Unterredung mit Elisabeth (V. 2412):

O Gott! Gott! Gib mir Mäßigung!

Die Rede Guidos berührt sich in manchen Punkten mit Marias Worten gegen Burleigh (erster Aufzug, siebter Auftritt). Er bezichtigt die Richter der Feilheit, lehnt das Gericht ab, weil die Templer diesem Gericht nicht unterstehen, sondern allein von dem heiligen Vater gerichtet werden können. Auch Maria Stuart ver-

langt von Peers, nämlich Königen, gerichtet zu werden, beleuchtet grell die Käuflichkeit der Parlamente.

Der mißlungene Anschlag auf das Leben des Königs erinnert an den ähnlichen Vorgang in „Maria Stuart". Im letzten Augenblick, als der Tod der Templer schon beschlossene Sache ist, entwerfen Philipp und Adalbert den Plan (S. 58 ff.), wie auch Mortimer geschworen hat, wenn es zum äußersten kommen sollte, selbst die Königin der Maria aufzuopfern (V. 2525). Wie Philipp sich durch Verleugnung seines Herrn in die Gunst des Kanzlers geschmeichelt hat, Dienst bei Hof nimmt, seinen Feinden völlig nach dem Mund redet und so anscheinend das Verderben der Templer beschleunigt, dafür auch von seinen Freunden als Verräter angesehen wird, so hat auch Mortimer sich die Gunst der Elisabeth erschmeichelt, alles über Maria ausgesagt, was man haben wollte, ist ihr rauh begegnet und hat sich sogar zum Mörder erboten, um den Dolch später wenn nötig mit Sicherheit gegen die Königin wenden zu können.

S. 131: Es wird wie in „Maria Stuart" zuerst gemeldet, daß der Mord gelungen ist; vgl. V. 2601 ff. Infolgedessen flackert einen Augenblick die Hoffnung auf (V. 2615):

> Sie ist ermordet
> Und auf den Thron von England steigt Maria.

In den „Söhnen des Tals", S. 131:

> Du bist gesühnet, selge Anna!

In Wirklichkeit hat in beiden Fällen der Mantel den Anschlag zum Scheitern gebracht. Vgl. „Söhne des Tals", S. 211, „Maria Stuart", V. 2619 f. Adalbert und Agnes fliehen, während Philipp zurückbleibt (S. 133):

> Der Gott der Unschuld leit' Euch!
> Nur Molay noch — ich will ihn glücklich sehn
> Und soll er sterben mit ihm untergehn.

vgl. V. 2638 ff:

> Flieht hin und Gott geleite Eure Flucht
> Ich bleibe. Noch versuch ich's, sie zu retten,
> Wo nicht, auf ihrem Sarge mir zu betten.

S. 163: Molay wird an der Leiche des Komturs von Gewissensbissen gepackt; er sucht zu fliehen, findet aber die Tür verschlossen. Das erinnert an den 10. Auftritt des letzten Aufzuges der „Maria

Stuart“, wo Leicester, vom Schuldbewußtsein für seinen Verrat gehetzt, der Hinrichtung der Maria beizuwohnen gezwungen wird, weil die Türe geschlossen ist. Werners ausschweifende Neigung für Pomp und Zeremonien erklärt es, daß besonders solche Züge leicht bei ihm haften blieben. So ist die Verleihung des Hosenbandordens an Bellièvre (V. 1218 ff.) nachgebildet in der Verleihung einer Ordenskette an einen Grafen von Arras (zweiter Teil S. 93), der wie Bellièvre seinerseits die Kette an seinen Herrn weitergeben soll.

Das Mitleid mit dem Los der Templer ist allgemein. Wie der Erzbischof die Rolle Burleighs übernommen hat, so der Kardinal, der als Legat des Papstes und der Könige von Portugal und Schottland um Begnadigung der Templer bittet, die des Grafen Aubespine. Wie Elisabeth über die Fürbitte Aubespines in Unwillen gerät, so der König über die vom Vicomte von Chateauverd vorgetragene Einsprache Englands (S. 93).

Der Kardinal zeigt Aehnlichkeiten mit Talbot. Die Szene, wo der Kardinal und der Erzbischof vor dem König stehen (S. 99 ff.), der eine für Befolgung der Staatsweisheit, der andre für Gnade und Recht sprechend, erinnert an den neunten Auftritt des vierten Aufzuges der „Maria Stuart“ (Burleigh und Shrewsbury vor Elisabeth). Der Kardinal weist auf das strenge Urteil der Nachwelt hin, wie Talbot wiederholt. Er sucht die momentane Rührung des Königs zu benutzen (S. 101):

König: Ihr sprecht . . . . .
Kardinal: Als Echo
Der Stimme, die in diesem Augenblick
In Euerm Innern, Sire, Euch mächtig zuspricht.

S. 102:

Hört dessen (= des Gewissens) Zuspruch — hört es jetzt noch eh —
Ich schaudre, — eh auf ewig es verstummt.
. . . . . .
Nicht mein, des Herren Werk ist diese Regung:
O höret sie, ...

vgl. dazu V. 1543:

O Königin, dein Herz hat Gott gerührt,
Gehorche dieser himmlischen Bewegung!

Wie Elisabeth gegen Shrewsbury einwendet (V. 1319 ff.):

So irrt mein Staatsrat und mein Parlament, im Irrtum
Sind alle Richterhöfe dieses Landes.
Talbot: Nicht Stimmenmehrheit ist des Rechtes Probe,

so, unendlich vergröbert, bei Werner (S. 102):

König: Soll ich die Ketzer nicht betrafen, deren Frevel
Erwiesen sind?
Kardinal: Eu'r Majestät verzeihen!
In dieser ernsten Stunde scheint der Scherz
Wohl nicht so ganz am rechten Orte!

Das Urteil eines Gerichtshofes vor dem König als Scherz bezeichnen zu lassen und zwar von einem hohen Prälaten, der gewiß mit der Sprache des Hofes vertraut war, konnte nur Werner passieren. Wie fein weiß dagegen Schiller den alten Talbot in ehrfürchtigster Rede, die doch nie zu niedriger Schmeichelei wird, nachdrücklich für Recht und Gerechtigkeit auftreten zu lassen.

S. 104 f.: Wie Burleigh (V. 1255 ff.) betont Nogaret die Staatsfeindlichkeit der Angeklagten, die heimlich den Aufruhr genährt hätten und der Macht des Königs Hohn sprächen.

Der König möchte das Urteil rückgängig machen, wie Elisabeth anscheinend (V. 3960 ff.). Er ärgert sich über den diensteifrigen Nogaret wie Elisabeth über Davison.

Ha jetzt versteh ich,

vgl. V. 3987 f.:

Graf Shrewsbury, Ihr sehet wie mein Name
Gemißbraucht wird.

Shrewsbuy: Ich sehe — O mein Gott!

Der schändliche Prozeß entehrt
Vor Welt und Nachwelt mich;

vgl. V. 3992:

So muß er vor den Richterstuhl der Peers
Gefordert werden, weil er deinen Namen
Dem Abscheu aller Zeiten preisgegeben.

Mensch, du lügst zu frech!

vgl. V. 3979:

Willst du mich Lügen strafen, Elender?

S. 111: Die Nachricht, daß sie ihren Vater sehen soll, erschüttert Agnes, sie sträubt sich zuerst. Auf Zureden der Aebtissin ent-

schließt sie sich. Dies hat Aehnlichkeit mit dem zweiten Auftritt des dritten Aufzugs, wo der Maria Stuart die Audienz angekündigt wird:

Du zitterst, du bist leichenblaß?
Du sollst den Vater sehn
Noch heute sehn, in dieser Stunde noch.
. . . . . .
Ich kann nicht.
Abtissin: Was, mein Kind?
Agnes: Kann ihn nicht sehn,
Ich kann des Heilgen Anblick
Unmöglich kann ich ihn ertragen.
. . . . . .
Nur ein kurzen Kampf;
Und bald ist es vorüber. Zage nicht.

vgl. V. 2156:

Wie wird Euch, teure Lady, Ihr verblaßt.

V. 2155:

In wenig Augenblicken steht sie vor Euch.

V. 2173 f.:

Ich kann sie nicht sehn
Rettet, rettet mich
Von dem verhaßten Anblick. —

V. 2188:

Gebietet Eurem wild empörten Blut
Bezwingt des Herzens Bitterkeit!

S. 226:

Er war ein Souverain so gut wie Ihr,
War Euer Lehnsmann nicht und dennoch habt Ihr
Ihn eingezogen: das war Unrecht; habt
Ihn sieben Jahr gemartert: das war grausam.
Ihr habt sein allzu edles Herz benutzt
Ihm Lügen auszupressen, das war schlecht.

vgl. V. 2295 ff.:

Ihr habt an mir gehandelt wie nicht recht ist,
Ich kam zu Euch als eine Bittende
Und Ihr, des Gastrechts heilige Gesetze
Der Völker heilig Recht in mir verhöhnend,
Schloßt mich in Kerkermauern ein, die Fremde.
Die Diener werden grausam mir entrissen,
Unwürdgem Mangel werd' ich preisgegeben
Man stellt mich vor ein schimpfliches Gericht usw.

Der sechste Akt des zweiten Teiles zeigt vielfach Aehnlichkeit mit dem fünften der „Maria Stuart". Molay übergibt dem Erzbischof sein Letztes, die durch Erinnerung geweihten Handschuhe der Geliebten (S. 235). So schenkt Maria, nachdem sie alles andre verteilt hat, ihrer treuen Hanna das Tuch, welches sie selbst gestickt hat und welches ihr in der Todesstunde zur Binde dienen soll. — Die Trauer des Erzbischofs beantwortet Molay mit (S. 236):

O unaussprechlich schwelg' ich
In der Verwandlung Wonn, in dem Gefühl
Des schönen Opfertodes usw.;

vgl. V. 3480 ff.:

Was klagt Ihr, Warum weint Ihr? Freuen solltet
Ihr euch mit mir, daß meiner Leiden Ziel
Nun endlich naht, daß meine Bande fallen,
Mein Kerker aufgeht und die frohe Seele sich
Auf Engelsflügeln schwingt zur ewgen Freiheit.

Wie Leicester grade vor der Hinrichtung noch einmal vor dem Opfer seiner Verräterei erscheint, so auch Franz vor Molay (S. 244). — Es wird Molay grade vor seinem Tode aufs ehrfürchtigste begegnet. Seine letzten Bitten werden gewährt.

Besonders aber der Abschied Molays von den Templern erinnert an den sechsten Auftritt des fünften Aufzugs der „Maria Stuart". Dem Einfluß der „Maria Stuart" ist die beinahe weibische Rührseligkeit dieser Szene zuzuschreiben. — Molay nimmt von jedem einzeln Abschied wie Maria. Wie Maria der lebenslustigern Gertrud das Glück der Ehe gönnt (V. 3573), die Entsagung aber für das Höhere ansieht, so verzeiht Molay leicht dem abtrünnigen Charlot:

Er ist so jung — er sucht das Leben noch
Im Leben — zürn ihm nicht,

aber er betrachtet doch das Los Gregors, der freiwillig seinem Herrn in den Tod folgt, als das höhere.

Das Erstaunen Molays über die Anwesenheit Gregors, die Frage nach seinen Schicksalen (S. 255) ist analog der freudigen Verwunderung der Maria über Melvils Erscheinen und ihrer besorgten Erkundigung.

Die „Entsühnung" Molays durch den Alten vom Karmel, die die vollendete Loslösung von allem Irdischen und die Bereitung

zum unverdienten Opfertode andeuten soll, ist beeinflußt von dem siebten Auftritt des fünften Aufzugs. Wie dort der Alte vom Karmel als Gesandter des Tals, so gewährt hier Melvil im Auftrag der Kirche die Nachlassung der Sünden. Wie der Alte den vor ihm auf die Knie sinkenden Molay segnet, so Melvil Maria. Die Segensworte:

Im Namen
Des Lichtes und des Wortes und der Kraft

(S. 258) sind blos eine Umsetzung der Worte Melvils (V. 3668):

Im Namen
Des Vaters und des Sohnes und des Geistes.

Molays Entzücken:

O überselig lohnst du, Gott!

(S. 259) ist dem Ausruf der Maria Stuart vergleichbar:

O so muß an der Schwelle selbst des Todes
Mir noch ein himmlisch Glück bereitet sein!

Als Maria hingerichtet ist, fällt Burleigh in Ungnade und muß abgehen. Auch der Erzbischof geht ab, doch aus eignem Willen; das Vorbild beherrschte Werner aber so, daß er die Ungnade damit verband (S. 250), was sehr unwahrscheinlich wirkt. Uebrigens liegt in der Amtsniederlegung des Erzbischofs eine große Inkonsequenz. Auch er ist von der Sehnsucht nach dem Martyrium angesteckt. In dem Abgang des Erzbischofs scheint noch der letzte Auftritt der „Maria Stuart“ vorzuschweben, in dem der alte Shrewsbury, müde des Tyrannendienstes, der den Tyrann selbst doch nicht zu adeln vermochte, das Siegel in die Hände der Elisabeth zurückgibt.

Ostern 1801 erschien „Maria Stuart“ in Cottas Verlag; das erklärt, warum sich die Einflüsse auf den zweiten Teil des Dramas beschränken, dessen Skelett Werner erst einige Monate später dunkel vor die Seele trat (Abr. S. 14), während der erste Teil vollendet war. — Die aufgezeigte nachhaltige Einwirkung hat ihre tiefen innern Gründe. Der Gedanke des Martyriums, der mit seiner krankhaften Süßigkeit ihm die Seele füllte, mußte ihn zu der königlichen Dulderin hinziehen. Bei Schiller war das im höchsten Grade verwirklicht, was für Werner eine Notwendigkeit war, wollte er nicht überhaupt darauf verzichten, eignen Lebensgehalt in dramatische Handlung umzusetzen: Dramatisierung des Martyriums.

Ein Höchstmaß innerer Bewegung hatte er seiner Heldin gegeben; aus der leichtfertig Sündigenden war allmählich die heldenmütige Ueberwinderin geworden, die, je tiefer das Schicksal sie hinabdrücken wollte, um so höher hinaufstieg und in selbstbezwingendem sühnendem Dulden sich vor unseren Augen verklärte.

Das konnte Werner nicht gelingen, denn sein Molay hat das Leben nie geliebt. Er hat auch nie gesündigt, wieviel Mühe Werner auch darauf verwenden mag, dies glaubhaft zu machen. Wir rühren hier an die kranke Stelle der Wernerschen Dramatik. Man hat sich vielfach über den Mangel an innerem Geschehen in Werners Dramen beklagt. Aeußerlich mögen sie wirkungsvoll sein. Von einer inneren Entwicklung der Charaktere, von echten, in den Tiefen der Menschenbrust sich abspielenden Kämpfen, kurz vom innern Auf und Ab, vom innern Drama kaum eine Spur. Das ergreifende Gebet Luthers vor dem Reichstage ist einer der wenigen Ansätze zu solcher Handlung. Hier ist ein wirklicher seelischer Kampf. Aber schon seine Lösung durch das plötzliche Flötenspiel, das als Zeichen des Himmels aufgefaßt wird, bricht der Sache die Spitze ab. Diese üble melodramatische Verballhornung beweist, daß Werner nicht zu den Großen gehört, die den Aufruhr eigner seelischer Naturgewalten durch künstlerische Gestaltung zu bändigen wissen. — Das Martyrium aber hätte vielleicht Werner Ersatz bieten können, denn dieses war ihm Erlebnis geworden. Aber s e i n Martyrium war für die Bühne nicht geeignet. Es war rein lyrisch, ohne sittliche, zur Handlung auffordernde Elemente; ein phantastisches Schwelgen in der Wollust des Todes, welches wohl zur Erregung von Stimmungen geeignet sein mochte, nicht aber, die Hörer geistige Kämpfe miterleben zu lassen. Was er mit divinatorischem Scharfsinn von seinem ersten Drama behauptete (es sei eine dramatische Idylle), läßt sich auf seine ganze Dramatik anwenden. Idylle, nicht Drama. Ich halte es deshalb für eine verfehlte Fragestellung, wenn Irmler, „Der Einfluß von Werners Mystik auf sein dramatisches Schaffen" (Münster 1906), untersucht, welchen Einfluß Werners Mystik auf sein dramatisches Schaffen gehabt hat. Wiewohl die Untersuchung manches interessante Streiflicht auf die technischen Mängel der Wernerschen Dramen wirft, so erweckt sie doch allzusehr den Eindruck, als sei Werners

Mystik etwas Sekundäres, als habe Werner ohne diese Mystik sich gleichwertig neben Schiller stellen können. Davon ist gar keine Rede. Das Martyrium und das Schicksal bilden vielmehr den eigentlichen Gehalt der Wernerschen Dramen und zwar stehen beide in einer durchaus undramatischen Beziehung. Die dramatische Untüchtigkeit dieses Gehalts wird nun in die blendende Hülle einer geschickten Theatermache gesteckt, wobei Werner eine wirksame Stimmungskunst und eine, obzwar grobe, äußere Gestaltungskraft zu Hilfe kommen. Am deutlichsten wird das Verhältnis in der „Mutter der Makkabäer“, wo wir ein regelrecht gebautes Drama haben, welches sogar einen Höhepunkt besitzt (Streit der Salome mit ihrem Bruder); aber wenn wir näher zusehen, geschieht in dem Drama überhaupt nichts. (N.B. Ich meine inneres Geschehen und lasse die Bekehrung des Antiochus außer Acht, welche nur episodische Bedeutung besitzt.) — Die Frage wäre also vielleicht so zu stellen: Inwieweit ist es Werner gelungen, die dramatische Leblosigkeit seines Gehaltes durch die dramatische Form zu verdecken?

„Maria Stuart“ mußte Werner auch noch deswegen reizen, weil die religiösen Zeremonien seine Neigungen befriedigten und weil er in dem wesenverwandten Mortimer seine Kunstschwärmerei, seine Liebesglut und nicht zuletzt seine Sehnsucht nach Rom, die gewiß schon damals in irgend einer Form in ihm lebendig war, verkörpert fand.

2. „Wallenstein“.

Die Anklänge an „Wallenstein“ sind nicht so deutlich wahrnehmbar, haben aber für den ersten Teil dieselbe bestimmende Bedeutung, wie „Maria Stuart“ für den zweiten.

Vielleicht ist das Manöver mit dem gefälschten Brief (S. 151) als eine Erinnerung an die Unterhandlung Oktavios mit Buttler (sechster Auftritt des zweiten Aufzugs in „Wallensteins Tod“) aufzufassen. Buttler wird durch einen gefälschten Brief zum Abfall und tödlichen Haß auf Wallenstein bewogen. Dieser Brief stellt Wallenstein dar als einen niedrig boshaften Menschen, der auf krummem Wege seinem Feind eine Schmach antun will. Der hitzige Buttler geht sogleich in die Falle. Werner fährt gröberes

Geschütz auf: der gefälschte Brief soll Molay als rücksichtslosen Mörder seines Feindes hinstellen, dem kein Mittel zu schlecht ist Das schießt weit über das Ziel hinaus; denn nun ist ja der Prior sogar sittlich berechtigt, dies Scheusal zu morden, rein aus Notwehr. Dies allein würde genügen, um zu verraten, daß der Zug entlehnt ist. Werner kommt auch nicht mehr darauf zurück. Im zweiten Teil betont er nur, daß Molay den Meistermantel gestohlen hat und daß aus bloßem gekränktem Ehrgeiz Heribert ihn auf den Scheiterhaufen bringen will.

S. 219:

Dein grauer Lehrling wird wohl nie
Dein Antlitz wieder schau'n Es hat mich manchmal
Wenn's schwarz mir vor der Seele war, Gott besser's!
Gar wundersam gestärket.

Obwohl einer ganz andern Lage entspringend, erinnert dies doch an V. 3412:

Doch jetzt
Deckt ihn die Schwärze des Gewitterhimmels.
Mir däucht, wenn ich ihn sähe, wär mir wohl.
Es ist der Stern, der meinem Leben strahlt
Und wunderbar oft stärkte mich sein Anblick.
. . . . . .
Ihn wiedersehn? O niemals wieder!

S. 218:

Der Sohn von deinem einzigen Freunde, Molay,
Muß unwillkürlich deine schöne Blüte
Umknicken, ach die einzige, verstohlne
Und ganz entblättert stehst du Palme da
Du Herrliche, des Haines Stolz und Zierde.

vgl. V. 1791 ff.:

Den Schmuck der Zweige habt ihr abgehaun
Da steh ich, ein entlaubter Stamm. Doch innen
Im Marke lebt die schaffende Gewalt
Die sprossend eine Welt aus sich geboren.

Adalbert liebt die Tochter Molays, wie Max die Wallensteins. Agnes wird wie Thekla fern vom Vater im Kloster erzogen und beide lieben sich anfangs, ohne daß der Vater es weiß.

Zweiter Teil, S. 16:

Erzbischof: Und liebtest doch mich?
Kardinal: Weil ich nicht anders konnte, weil du mich
Als wie mit Zauberbanden an dich kettest.

Erzbischof: Drum folg mir ferner! — Tadle nicht den Weltgeist,
Wenn er zu seinem Richtschwert einen Arm
Wie er ihn braucht, sich schuf.

Dies erinnert stark an die letzte Unterredung Maxens mit Wallenstein. Max hat, gelockt von Walleinsteins *gastlicher Gestalt*, sich in inniger Liebe an ihn angeschlossen. Aber er kann nicht weiter mit ihm seinen verheerenden Pfad gehen. Wie der Erzbischof nimmt Wallenstein alle Verantwortung auf sich allein.

Die Schilderung der Jugend des Erzbischofs (zweiter Teil, S. 20) ist beeinflußt von der Schilderung der Jugend Wallensteins. Wie der Kardinal und der Erzbischof, die sich von Jugend auf kennen, in Schulerinnerungen sich gegenseitig zeichnen, so steigen auch in der Unterredung zwischen Wallenstein und Gordon die Jugenderinnerungen an die gemeinsam verlebte Pagenzeit auf (V. 3542 ff.). Wie des Erzbischofs *Riesengeist* in seiner Jugend kühn die Fessel jeder Regel brach, so mußte auch Gordon dem nach hohen Dingen unmäßig strebenden Freunde scheltend Gesetz und Sitte ins Gedächtnis zurückrufen. *Gleich einem Feuerball, der keinen wärmt und alles mit sich fortreißt*, so flog der Erzbischof von Grad zu Grad auf der Stufenleiter der Hierarchie. Ein ähnliches Bild gebraucht auch die Herzogin in ihrer Klage (V. 1380 ff.):

Denn gleich wie an ein feurig Rad gefesselt,
Das rastlos eilend ewig heftig treibt,
Bracht ich ein angstvoll Leben mit ihm zu
Und stets an eines Abgrunds jähem Rande,
Sturzdrohend, schwindelnd riß er mich dahin.

Zu den drei letzten Versen vgl. die Worte des Kardinals:

Das alles sah ich
Mit Schaudern an und flehete zu Gott
Daß er mit dir es selig enden möchte.

Zu vergleichen ist ferner die Schilderung Gordons V. 2548 ff. — Grade wie Wallenstein unter der Leitung Senis sich in die Geheimnisse der Astrologie vergräbt, hat auch der Erzbischof sich von einem arabischen Scheik in der Bilderschrift der Urwelt unterrichten lassen.

Zweiter Teil, S. 102:

O mein König
Hört dessen Zuruf — hört es jetzt noch, eh
Ich schaudre, eh auf ewig es verstummt.

vgl. V. 3636:

O noch ist's Zeit, mein Fürst!
Seni: O hör' ihn, hör' ihn!

Zweiter Teil, S. 22. Wie der Kardinal den Erzbischof bewegen möchte, alles rückgängig zu machen, so ähnlich Gordon (V. 3638) und Max (V. 810). Daß der Kardinal vor dem Erzbischof auf die Knie stürzt und ihn so zum Ablassen von seinen blutigen Plänen zu bewegen sucht, erinnert an den Kniefall Gordons und Senis vor Wallenstein (fünfter Auftritt des fünften Aufzugs in „Wallensteins Tod"), die ihn im letzten Augenblick von der Verräterei und seinem Untergang zurückhalten wollen. Auch der Erzbischof gerät in tiefe Bewegung, er hebt den knieenden Greis mit einiger Heftigkeit auf, wie Wallenstein dem alten Gordon und Seni mit einer durch innere Bewegung bewirkten Heftigkeit befiehlt (V. 3637):

Steht auf! Ich will's, steht auf!

Zweiter Teil, S. 221:

Würdger Herr,
Ich bin Soldat, doch minder rauh als Ihr.
Denn dieser Mann, er könnte Stein erweichen.

vgl. V. 2911:

O einen Felsen streb' ich zu bewegen
Ihr seid von Menschen menschlich nicht gezeugt.

sowie V. 2897:

O solchen Mann zu retten . . . . .

Ueberhaupt verhält sich Buttler ähnlich wie der Erzbischof; vgl. V. 2869:

Nicht Mitleid darf ich fühlen
Ich darf nur blutige Gedanken haben.

Auch Buttler schiebt die Verantwortung für sein Tun auf des Schicksals blinde Gewalt (V. 2872 ff.), zu dessen unbeugsamem Vertreter er damit wurde. Offenbar hat hier Schiller einen Ansatz zu dem gemacht, was Werner in der Gestalt des Erzbischofs in grelle Beleuchtung gesetzt hat. Der durch eine allmächtige Vorsehung bestimmte Ablauf der Geschehnisse durch Schuld zur Sühne wird in seiner Notwendigkeit den Handelnden selbst bewußt, wenn auch nur dunkel. Das Werkzeug des Schicksals beginnt sich als

solches zu fühlen. Werner hat die empörende Spitze voll herausgekehrt. Was Buttler noch gezwungen tut, tut der Erzbischof freiwillig und aus Prinzip.

Erster Teil, S. 61:

Pfui! Dieses Bild kam nicht aus deinem Geiste!
Philipp: Er hat es nicht mit sich zur Welt gebracht,
Doch Menschen habens blutig drein gekritzelt.

vgl. V. 1213 ff.:

Weh mir! Ich habe die Natur verändert,
Wie kommt der Argwohn in die freie Seele?
Vertrauen, Glaube, Hoffnung ist dahin
Denn alles log mir, was ich hoch geachtet.

Erster Teil, S. 80. Noffos Mittel, des Priors Ehrsucht anzustacheln, um ihn zu gewinnen, ist genau das der Gräfin (V. 485). In beiden Fällen wird ironisch auf das Demütigende der erlangten Verzeihung hingewiesen. Eine kleine Scheinwürde wird man dem Reuigen gönnen. Auch das scheinbar entscheidende Motiv ist dasselbe:

Er handelt pflichtvergessen, darum bin ich
Auch meiner Pflicht entlöst.

vgl. V. 619 ff.:

Es übte dieser Kaiser
Durch meinen Arm im Reiche Taten aus
Die nach der Ordnung nie geschehen sollten.
Und selbst der Fürstenmantel, den ich trage
Verdank ich Diensten, die Verbrechen sind.
Gräfin: Gestehet denn, daß zwischen dir und ihm
Die Rede nicht kann sein von Pflicht und Recht.

Wie Illo, als Wallenstein den entscheidenden Befehl gegeben hat, mit einem: *Gelobt sei Gott!* (V. 644) seinem Herzen Luft macht, so auch der Kapellan (erster Teil, S. 81).

Die Schilderung des Meistersaales durch den Komtur wurde vielleicht angeregt durch Theklas Schilderung des astrologischen Turmes, den sie in Begleitung Senis durchwandern durfte.

Der Prior, der über die Aufforderung, Molay zu verraten, wütet, schreit dem Kapellan entgegen (erster Teil, S. 79):

Das bietet dieser mir, den Jakob Molay
Vom Staub gezogen, dem den Weg zum Glück
Er aufgeschlossen. — Ha, zum ersten Mal

Gönn' ich dir, Molay, deinen Meistermantel,
Da du dir solche Schlangen drin erwärmt.

vgl. „Wallensteins Tod", V. 2518 ff.

Erster Teil, S. 200. Molay blickt in die dunkle Nacht hinaus, erzählt von dem, was er sieht und knüpft daran seine trüben Gedanken. Aehnlich Wallenstein („Wallensteins Tod", V. 3406 ff.). In beiden Fällen begleitet ein Gewitter symbolisierend die Erschütterung im Innern der Handelnden.

Molay gedenkt in letzter Stunde seines Dieners Gregor (erster Teil, S. 126). Er weiß, daß er eine kranke Mutter in Toulon hat, die er vor ihrem Ende sehen möchte. Er macht ihn zum Bruder Meier auf einem Landgut des Ordens bei Toulon, sodaß er seine Mutter zu sich nehmen kann. Aehnlich entläßt auch Wallenstein seinen treuen Kammerdiener vor seinem Ende und gestattet ihm, sich auf sein Gütchen zurückzuziehen („Wallensteins Tod", V. 3666 ff.):

Wenn du meinst,
Daß mich das Glück geflohen, so verlaß mich.
Mir ward's so gut nicht.

Dieses ausgezeichnete Mittel, uns den tragischen Helden menschlich näher zu bringen durch eine kleine Szene voll einfacher Rührung kurz vor dem Ende hat Werner offenbar von Schiller gelernt. Beide Stellen sind ganz kurz (zehn Verse!).

Pater Vincent schreibt dem Kapellan, daß Molay mißliebig geworden ist und im Verdacht steht, ungläubig zu sein und große Schätze gesammelt zu haben, um dereinst der Kirche sich furchtbar zu machen (erster Teil, S. 77). Ebenso hat Pater Lamormain durch einige Winke zu verstehen gegeben, daß man Wallenstein Empörungsgelüste zuschreibt („Piccolomini", V. 689); auch an seinem Glauben zweifelt man, wie an dem Molays und zwar mit Recht; beide sind der Kirche zu duldsam. Vgl. erster Teil, S. 13:

Das fromme Häuflein
Von Abenteurern ist jetzt ein Koloß
Europens Schoß, der ihn erzeugte, furchtbar.

Das ist genau die Lage Wallensteins. Als man Molay die vergebliche Gesandtschaft meldet (erster Teil, S. 244), da sagt er:

Nicht vorgelassen, und die Antwort mir?
(vor sich) Höhnt ihr den alten Löwen schon?

Dazu kann man vergleichend heranziehen „Piccolomini", V. 802 ff. Auch hier wird der nahe Sturz des Helden durch das veränderte Benehmen des Hofes gegen den Gesandten (die Herzogin) angekündigt.

Wallenstein ist undurchdringlich (vgl. „Piccolomini", V. 861 ff.); auch Werners Erzbischof tut sich etwas darauf zugute:

Ich erlaub' Euch
Mich zu anatomieren wenn Ihr könnt (zweiter Teil S. 9).

Molay betrachtet sich selbst als Pair des Königs, wie auch Wallenstein sich unbedingte Handlungsfreiheit hatte versprechen lassen.

Erster Teil, S. 54:

Du siehst die schlaue Falle.
Philipp: O ja, die Teufelsfratze guckt ganz sichtbar
Zur Kutt heraus!

Damit vergleiche man „Piccolomini", V. 1233 ff.:

Wohl ausgesonnen, Pater Lamormain
Wär der Gedank nicht so verwünscht gescheit,
Man wär versucht, ihn herzlich dumm zu nennen.

Erster Teil ,S. 134: Molay fordert Robert, den er aus dem Orden ausstoßen muß, zu großem Wirken innerhalb seiner eigenen Güter auf, fern von dem aufreibenden beständigen Kampf des Ordens; vgl. Maxens Lob Wallensteins, von dessen Wunsch nach friedlicher Kulturtätigkeit im eigenen Besitz er überzeugt ist („Piccolomini", V. 1655 ff.). Die Stelle bei Werner, die persönlichste Sehnsucht des Dichters ausdrückt, steht im Grunde in Widerspruch mit den Bestrebungen Molays und Werners, denn grade gegen idyllisch beschränkte Tätigkeit ziehen ja beide zu Felde.

Schiller gibt geschichtliche Aufschlüsse, indem er den Kellermeister die Darstellungen auf dem großen böhmischen Kelch erklären läßt. Aehnlich verfährt Werner in der ersten Szene des dritten Aktes, wo der Komtur dem Neuangekommenen die Statuen des Meistersaales erklärt. S. 121:

Daran erkenn' ich Euch und ihn

erinnert an:

Daran erkenn' ich meine Pappenheimer.
(„Wallensteins Tod", V. 1871.)

Wallenstein schenkt Max einen Jagdzug, ebenso hat auch Mo-

lay jüngst Robert ein schönes Streitroß geschenkt (erster Teil, S. 20).

Wallenstein ist mit geheimnisvoller Macht ausgestattet (Lager 352 u. ö.). Aehnlich auch Molay (erster Teil, S. 15).

In „Wallensteins Lager" wird ein Neuling eingeführt, der Vermögen hat, fein angezogen ist und von dem erwartet wird, daß er viel Wein spendieren werde; vgl. (erster Teil, S. 22) die Erzählung Charlots, in der die bei Schiller nur skizzierten Züge breit ausgemalt sind.

Daß die Templer durchaus keine Kostverächter in Bezug auf das schöne Geschlecht sind, entspricht wieder „Wallensteins Lager". Die Gestalt der zuvorkommenden Else gemahnt an die Gustel aus Blasewitz und die Rede des wackeligen Komturs an die Kapuzinerpredigt.

Besonders das innige Verhältnis Molays zu Robert scheint mir dem Wallensteins zu Max nachgebildet. Wallenstein hat an Max von frühester Kindheit Vaterstelle vertreten, im Krieg ist er aufgewachsen, umhegt von der Liebe des Herzogs (vgl. „Wallensteins Tod", V. 2142). Ganz ähnlich ergeht es Robert (S. 130 ff), der im Alter von acht Jahren in die Tempelburg aufgenommen wird und stets die besondere väterliche Liebe Molays genießt, der ihm sogar das Leben rettet. Auch Wallenstein hat den zarten Knaben Max, den man ihm frosterstarrt ins Zelt gebracht hat, durch seine Bemühungen ins Leben zurückgerufen. Im entscheidenden Zeitpunkt rufen beide ihren Zöglingen die Erinnerung an das, was sie an ihnen getan haben, ins Gedächtnis zurück, um so bestimmend auf sie einzuwirken („Söhne des Tals", erster Teil, S. 130 f. und „Wallensteins Tod", V. 2142 ff.). Beide trennen sich vor der Katastrophe mit schmerzlichem Abschied von dem väterlichen Freund. S. 110 bis 111, 3 ist gewiß angeregt durch „Wallensteins Tod", V. 953, wie überhaupt die Schicksalsvorstellung im „Wallenstein" auf Werner einen üblen Einfluß ausgeübt hat. Grade durch genauen Vergleich dieser beiden Stellen aber wird man so recht des grundlegenden Unterschiedes der beiden Dichter inne. Für Schiller git es eine sittliche Persönlichkeit, aus deren Mikrokosmos mit absoluter Notwendigkeit die einzelnen Handlungen herausfließen. *Es gibt keinen Zufall. Des Menschen Kern* be-

stimmt sein Wollen und sein Handeln. Hier kündet ein sittlicher Charakter, der sich seines Eigenwertes voll bewußt ist, das Tiefste einer starken, von Kant deutlich beeinflußten Weltanschauung. Werner sieht wohl begreiflicherweise hier einen Gegensatz, den der Willkür des Einzelnen zu dem *lodernden Gefühl,* dem *Hauch des Dämons.* Dieses wird durch eine gespenstische Macht von außen her, nicht durch die Urgründe des Charakters, bestimmt (übrigens sagt auch Wallenstein (V. 655 von „Wallensteins Tod"): *Denn das Herz In uns ist sein gebietrischer Vollzieher* (des Schicksals!), und der ohnmächtige Einzelne ist willenlos dieser furchtbaren, allmächtigen Gottheit ausgeliefert. Eine solche Schicksalsidee wirkt durchaus unorganisch in einem Werke, das doch tatkräftiges Wirken für die Menschheit darstellen soll. Aber ihre Hereinbeziehung ging außerdem aus starker persönlicher Vorliebe für diese Vorstellung hervor, die ihn, wie schon ausgeführt, im Leben beherrschte und darum auch bald gewaltsam seiner Kunstübung den Stempel aufdrückte. (Werners Werke stecken überhaupt voll von Erlebtem. So gibt er in der Erzählung des Troubadours ein Selbstporträt. Dies geht daraus hervor, daß sich eine Variante in den Gedichten vorfindet (S. 123), wo *Künstler* durch *„Unstät"* ersetzt ist, was bekanntlich der Name war, den er sich mit Vorliebe beilegte.)

Wenn es (zweiter Teil, S. 34) heißt:

> Kühn sei der Staatsmann, schnell wie Blitz und Schlag
> Und nie verlegen um die Wahl der Mittel.
> Das ist das Beste, was zum Ziele führt
> Und was gelungen ist, das ist auch rechtlich

so wird man an ein bekanntes Wort aus dem „Wallenstein" erinnert („Wallensteins Tod", V. 470 f.).

Erster Teil, S. 154 ist zu vergleichen mit der Beauftragung der Mörder Wallensteins (geweihte Kutten = geweihte Schwerter!).

Auf den Einfluß Werners kann man es m. E. auch zurückführen, daß viele Szenen, besonders aber die Akte (mit Ausnahme des ersten) mit einem oder zwei Reimpaaren schließen. Letzten Endes geht dies ja wohl auf Shakespeare zurück.

Eine sehr deutliche Bezugnahme auf den Prolog zum „Wallenstein" finden wir im, später ersetzten, Epilog zur ersten Fassung.

Beide sind in fünffüßigen Jamben (Werners Epilog schließt mit zwei Stanzen). Es wird in beiden über das Wesen der Kunst geredet. Werner verteidigt sich, er wolle nicht das erreichen, was die dramatische Kunst erstrebt, nämlich einen starken menschlichen Charakter, durch Wogendrang erhöht, tätig darzustellen. Schon das scheint auf „Wallenstein" gemünzt. Er will im Gegenteil das elende Daniederliegen der durch Fieberfrost entnervten Menschheit darstellen. Ein schmerzlich-rührendes Bild will er zeichnen, bietet doch auch der Völker Bühne, sein Urbild, gegenwärtig kein anderes dar (der Vergleich der Welt mit einer Bühne steht auch in Schillers Prolog). Sein Gesang tönt nur für die Kenner reiner Kunst; die Kalten aber, die den frommen Priester, der die Flamme im Heiligtum schützt, keck verhöhnen (= keinen Geschmack an Werners Dramen finden), denen schleudert er ein vornehmes Anathema entgegen: Weichet fern von mir!

Auch an die kühlen Denker mag er sich nicht heranwagen, die dem ältern Bruder des Gedankens, dem Gefühl, sein göttliches Erbrecht entreißen wollen. Er hat nur für die reinen Seelen geschrieben, die wissen, daß er der Fabel Maske nur geborgt, um das Heilige zu künden:

Glaube, Kunst und Liebe sind eins.

Schon wird die Opferung Isaacs für den zweiten Teil in Aussicht gestellt. So zeigt dieser Epilog schon recht deutlich die romantischen Einflüsse. Sein Zweck ist, das Werk, dessen Mängel Werner wohl wahrnahm, durch die Flucht hinter tiefsinnige hohepriesterliche Bestrebungen sicherzustellen.

3. „Jungfrau von Orleans".

Zweiter Teil, S. 121 f.:

Es war sein Geist, nicht wahr?

. . . . . .

Und du bist kein Geist, Du bist wirklich meine
Getreue Kunigunde?

Abtissin (begeistert): Ja, ich bin's
Und von des Himmels lichten Höhen schau'n
Die seligen Erzeuger auf uns nieder.
Ist das ihr Abglanz? Oeffnet sich vor mir
Der Zukunft Tor?

Molay: Ja du bist meine Schwester — o auch mich
Ergreift des Himmels Klarheit und es fällt
Wie Schuppen jetzt vom Auge! —
. . . . . .
Umarme deine Tochter!

vgl. V. 3517:

Schon schwebt sie droben, ein verklärter Geist.

V. 3524 f.:

Nein ich bin keine Zauberin! Gewiß
Ich bin's nicht!

V. 3538 ff.:

Seht ihr den Regenbogen in der Luft?
Der Himmel öffnet seine goldnen Tore
Im Chor der Engel steht sie glänzend da.
Sie hält den ewgen Sohn an ihrer Brust
Die Arme streckt sie lächelnd mir entgegen
Wie wird mir?
. . . . . .
Du bist heilig wie die Engel
Doch unser Auge war mit Nacht bedeckt.
. . . . . .
In deiner Freunde, deines Königs Armen.

Erster Teil, S. 198: Das gewaltige Unwetter mit Blitz, Donner und Finsternis, welches in der „Jungfrau" das erdrückende Gefühl der Schuld und die Gewissensangst begleitet und symbolisiert (V. 3052 ff.), findet seine Parallele in den „Söhnen des Tals" Der Prior liebt die Wildnis, weil sie als Echo wiederholt, was ihm im Innern tobt, während sein Begleiter sich entsetzt wieder unter Menschen sehnt. Auch die Jungfrau sucht, begleitet von dem widerstrebenden Freunde, die Wildnis auf. Wie aus dem Donner für den Prior die Stimme des Schicksals (der Gesang Eudos) ertönt, so ist auch für Johanna der Donner die Stimme der Vorsehung. — Auch die durch den Sturm bewirkte Reinigung der Luft wird in beiden Fällen mit den inneren Zuständen in Parallele gesetzt.

Der Abschied Philipps von seinem Garten, aus dem er sich von neuem in den Strudel des Lebens stürzen will (S. 209), erinnert an den Abschied der Jungfrau von ihrer Herde und den heimatlichen Tälern.

4. „Don Carlos".

Von größerer Wichtigkeit scheint mir aber der Einfluß des „Don Carlos". Werner hat sich bekanntlich auf die Schöpfung des Erzbischofs etwas zugut getan (Abr. S. 34). Mit gewissem Recht, denn ein großartiger Zug läßt sich in dieser Zeichnung nicht verkennen. Aber so ganz original wie er meint, ist sie doch nicht. Wahrscheinlich schwebte der eherne Herzog Alba aus dem „Don Carlos" vor. Wie der Erzbischof sich dafür prädestiniert hält, das Richtschwert des Weltgeistes auf Erden zu führen (zweiter Teil, S. 17), so sagt Alba von sich (V. 1429):

> Gott richtete im Himmel, ich auf Erden.

Herzog Alba ist nicht etwa blos als Fürstendiener gedacht, sondern er steht im Dienste der Religion:

> Dies Schwert, es blitzte dem Gekreuzigten voran
> Und zeichnete dem Samenkorn des Glaubens
> Auf diesem Weltteil blutge Furchen vor.

Die Mission Albas wie die des Erzbischofs ist also eine wesentlich religiöse. — Was bei Schiller blos nebenbei angedeutet, nicht eigentlich gestaltet ist, das hat sich bei Werner voll entfaltet, unter Einwirkung seiner Lieblingsvorstellung vom menschgewordenen Schicksal. Vgl. noch: Zweiter Teil, S. 15:

> Wilhelm, großer Mensch!

S. 20:

> Du Gottmensch oder Teufel.

vgl. V. 1427:

> Sie sind ein großer Mann!

V. 1430:

> Gott oder Teufel, gilt gleichviel!

Die nachhaltigste Wirkung aber ging wohl von der wunderbar theatralischen zehnten Szene des fünften Aktes des „Don Carlos" aus. Durch das Gespräch des Königs mit dem blinden greisen Großinquisitor wird auf einmal das ganze Drama gewissermaßen in bengalische Beleuchtung gesetzt: was wir für ein wirkliches Drama gehalten hatten, enthüllt sich als eine große Puppentragödie, deren unsichtbare Fäden die allmächtige und allwisende Inquisition in der Hand hielt. All dies, die Allmacht, die Verborgenheit schicksalsartigen Wirkens, die Allwissenheit sind Züge, die auf den Erz-

bischof übergegangen sind. Das Motiv des Hinschlachtens der Ketzer, die Giftigkeit ihrer Lehren, die Notwendigkeit, freie Vernunft, *der Weltverbesserer prahlerische Sprache*, um jeden Preis zu unterdrücken (das bei dem Stoff ja nahe lag), hat Werner parodox verschärft, indem er annimmt, daß der Erzbischof selbst das nicht glaubt, für was er mit Schwert und Scheiterhaufen arbeitet und daß seine Beweggründe durch bloße höhere Menschheitspolitik gegeben werden. Darin liegt die Originalität der wernerschen Schöpfung, eine Originalität, über deren Wert sich vielleicht streiten läßt.

Die ungeheure Kluft, die zwischen Schillers und Werners dramatischer Begabung liegt, tritt grade bei dieser Einflußquelle scharf zu Tage. Schiller läßt das Wirken der Inquisition erst ganz am Ende hervortreten. Die Szene ist mehr ein Beleuchtungseffekt, als daß sie wirklich in den Organismus des Stückes hineingehörte. Das Wirken Albas und Domingos vor dieser Szene ist lediglich das von intriguierenden Höflingen. Sie sind Gegenspieler der Partei Don Karlos—Marquis Posa—Königin und Schiller hütet sich sorgfältig, ihre Macht zu groß erscheinen zu lassen. Denn zum Wesen der dramatischen Handlung gehört der Kampf, und zwar muß es ein echter Kampf sein mit einem Auf und Ab der Aussichten, sodaß wir wenigstens zeitweilig den Sieg der einen Partei zu erhoffen vermögen. Nur so ist inneres Miterleben möglich. Denn für Drahtpuppen mangelt uns jegliches Interesse. Das hat Werner vergessen. Mit einer unerhörten Plumpheit enthüllt er uns gleich im ersten Akt alles, was von dem verborgenen Schicksal überhaupt gewußt werden kann. Damit trifft er den Nerv der dramatischen Handlung tödlich. Denn alles Handeln, das dann noch erfolgt, ist ganz belanglos für den Ausgang, weil es streng überwacht und mit absoluter Sicherheit zu dem Ziele hingeführt wird, wo das Schicksal es hinführen will. Ein völlig aussichtsloser Kampf ist aber höchstens geeignet Mitleid oder — Langeweile zu erregen.

Der Erzbischof ist frei von allen irdischen Leidenschaften (zweiter Teil, S. 16):

> Nein, du Entsetzlicher, mit dreißig Jahren
> Daß ich dich kenne, merkt ich nie die Regung
> Von Liebe, Haß und allem, was die Menschheit
> Verschönt und schwächt, an dir;

vgl. V. 5188:

Großinquisitor: Leidenschaft? Antwortet
Mir Philipp der Infant? Bin ich allein
Zum alten Mann geworden? Leidenschaft.
Gib die Gewissen frei in deinen Reichen,
Wenn du in deinen Ketten gehst.

Die Vorzimmerszenen im dritten Akt des zweiten Teils erinnern in ihrer Anlage stark an die entsprechenden des „Don Carlos" im Audienzsaal, V. 2852 ff.

Die erste Szene des zweiten Teiles erinnert an die erste Szene des „Don Carlos". Es ist doch auffällig, so verschieden die Umstände sonst sein mögen, daß die beiden Dramen mit einem Auftritt beginnen, in dem ein intriganter Priester unter Berufung auf das Beichtsiegel Staatsgeheimnisse herauslocken will. Ueberhaupt hat Domingo stark auf Pater Vincent abgefärbt. Er ist die Seele des Komplotts. Im ersten Teil hat auch Cyprian Züge von Domingo erhalten. Zu beachten ist hier die Dreizahl der Verschworenen (Kaplan—Noffo—Heribert = Domingo—Alba—Eboli).

Die dritte Person Heribert—Eboli wird lediglich als Instrument benutzt. Sie handelt aus persönlichem Rachedurst. Albas (V. 2074):

Dominikaner, ich bewundre dich!

klingt wieder in Noffos Worten (erster Teil, S. 155):

Kaplan, du bist zum Kardinal geboren!

In der Schilderung der fieberhaften Erregung des Priors (S. 147 ff.), den der Brief des Schlafes beraubt und der in der gräßlichsten Ungewißheit umhergeht, glaubt und nicht glaubt, wirkt der erste bis vierte Auftritt des dritten Aktes des „Don Carlos" nach. Die Rollenverteilung ist die gleiche. Auf der einen Seite der König mit den verhängnisvollen Briefen und der Prior mit dem gefälschten Brief Molays. Auf der anderen ein Mönch und ein Ritter (Cyprian—Domingo und Noffo—Alba), die gemeinsames Spiel spielen. Der Prior, in einer zwischen Fiebertraum und Wachen schwankenden Verfassung, fordert die beiden Verbündeten zum Lesen des Briefes auf:

S. 151: les't ihn, Lieber! —
. . . . . .
Les't in's Teufels Namen!

vgl. die Aufforderung des Königs an Alba (V. 2573):

Lest.

Beide Schurken wissen kunstvoll das Feuer des Argwohns zu schüren.

Des Priors Wutausbruch (S. 152):

O Himmel, leih mir deine Blitze! — Hölle,
Gib deine Flamme mir,

spiegelt sich in des Königs Ausruf (V. 2581 f.):

O einen neuen Tod hilf mir erdenken,
Der Rache fürchterlicher Gott!

Auch im „Don Carlos“ spielt das Volk eine Rolle (V. 4857). Ohne eigentlich auf den Gang der Handlung einwirken zu können, wird es doch benützt als bewegter gewitterschwerer Hintergrund, von dem sich die Handlungen der Großen um so greller abheben. Aehnlich im zweiten Teil der „Söhne des Tals“.

Der Gedanke:

Er brachte
Der Menschheit, seinem Götzen, mich zum Opfer (V. 5086)

und:

Vor dem Glauben
Gilt keine Stimme der Natur (V. 5274)

sind auch bei Werner immer wieder zu finden; es sind die Leitgedanken des Erzbischofs; man vergleiche die große Szene zwischen ihm und dem Kardinal S. 14 ff.

Zweiter Teil, S. 35:

Euch zu beweisen, daß Ihr Schüler seid,
Daß Ihr noch vieles außer dem Brevier
Erlernen müßt und es nur lernen könnt,
Von Männern, welche Welt mit Geist verbinden

vgl. V. 5227:

Muß ich die Elemente der Monarchenkunst
Mit meinem grauen Schüler überhören?

Zweiter Teil, S. 36:

So lernet
Fürs Künftge, was man wollen muß und kann

vgl. V. 5244:

Sie sind belehrt
Jetzt kehren Sie zu uns zurück.

Die Zeichnung der beiden gleichnamigen Tyrannen ist gewiß nicht unabhängig von einander, wenn dies auch im Einzelnen schwer nachzuweisen ist. Beide sind von der Inquisition abhängig. Beide werden beinahe gewonnen, um schließlich um so härter zu wüten. Das Volk erhebt sich für ihre Opfer. Denn die Templer sind wie Carlos und Posa die Vertreter der Menschheitsideale, besonders der bürgerlichen Freiheit. Sie haben beide zu ihrer Verwirklichung umfassende Vorbereitungen getroffen.

Sehr deutlich scheint mir die Beziehung des zweiten Auftritts des ersten Aktes des „Don Carlos" zu S. 53 (erster Teil). Der Schauplatz ist in beiden Fällen ein Garten. Die beiden Personen umarmen sich leidenschaftlich. S. 64, Molay:

Sei Mann! — Schau Millionen frischer Leben
Verschmachten langsam unter dem Sirocco
Der Tyrannei — Sie flehen dich um Beistand
Doch selbstisch weinst du deine Toten nur.

vgl. V. 157 ff.:

Ein Abgeordneter der ganzen Menschheit
Umarm' ich Sie — es sind die flandrischen
Provinzen, die an Ihrem Halse weinen
Und feierlich um Rettung Sie bestürmen.
Getan ist's um Ihr teures Land, wenn Alba,
Des Fanatismus rauher Henkersknecht,
Vor Brüssel rückt mit spanischen Gesetzen.
Auf Kaiser Karls glorwürd'gem Enkel ruht
Die letzte Hoffnung dieser edlen Lande.
Sie stürzt dahin, wenn sein erhabnes Herz
Vergessen hat, für Menschlichkeit zu schlagen.

Zu S. 56:

Nein es wird nicht! — aus diesen dumpfen Massen
Erhebt der reine Phönix nimmer sich

vergleiche man die völlige Verzweiflung des Carlos V. 168 ff.:

Du sprichst von Zeiten, die vergangen sind.
Auch mir hat einst von einem Karl geträumt,
Dem's feurig durch die Wangen lief, wenn man
Von Freiheit sprach — doch der ist lang begraben.
Den du hier siehst, das ist der Karl nicht mehr,
Der in Alkala von dir Abschied nahm,
Der sich vermaß in süßer Trunkenheit,
Der Schöpfer eines neuen goldnen Alters
In Spanien zu werden. —

Zu S. 111:

Auch mir hat so etwas einmal geträumt,
Doch schrecklich bin ich aus dem Traum gerüttelt

vergleiche man V. 177 ff.:

O der Einfall
War kindisch, aber göttlich schön. Vorbei
Sind diese Träume.

Letzteres ist durchschlagend.

Der leidenschaftliche Tränenerguß des Carlos (V. 180 ff.) spiegelt sich in der Erschütterung Philipps S. 66.

Philipp hat Molay ein schreckliches Geheimnis zu enthüllen (S. 65):

Ja Freund, ich will mein schrecklich Los dir ganz
Enthüllen — denn sonst sprengt es noch mein Inneres

vgl. V. 266 ff.:

Karlos: Ein schreckliches
Geheimnis brennt auf meiner Brust. Es soll,
Es soll heraus.

Auf die Erzählung Adalberts von seiner Liebe und ihrem grausamen Ende durch den König, der die Braut für sich begehrt, ist wohl bestimmend gewesen die Erzählung des Marquis vor der Königin (V. 543); noch ähnlicher ist die Kosinsky-Nebenhandlung in den „Räubern“, weil hier gewalttätig gegen den Verlobten vorgegangen wird; man denkt auch an Emilia Galotti.

Molays Ermahnungen an Robert, unermüdlich für die Menschheit zu wirken (S. 132), gemahnen an die Aufforderung der Königin an Carlos, deutlicher an die des Marquis (V. 942 ff.). Vergleiche den Trennungsschmerz Roberts beim Abschied von Molay, Carlos' beim Abschied von der Königin.

Erster Teil, S. 143: Molay und Philipp schließen einen Bund für die Ewigkeit. Philipp reicht dem Freund die Hand und schwört, daß er ihn nie verlassen werde. Als sein guter Engel will er ihm zur Seite stehn, bis in den Tod. Sie umfassen sich brüderlich zum Zeichen dieses Bundes. Ganz ähnlich ist „Don Carlos“, V. 992 ff.:

Philipp: Topp also! Tod und Leben (ihm die Hand reichend)
Molay (einschlagend):
Tod und Leben!

Philipp: Ein Schiff, ein Gott, ein Glaube und ein Grab!
. . . . . .
So gehen wir auf des Schicksals schwülen Wegen

vgl. V. 993 f.:

Auf ewig
Und in des Worts verwegenster Bedeutung

V. 1013:

Arm in Arm mit dir
So fodr' ich mein Jahrhundert in die Schranken.

Zweiter Teil, S. 12:

Wo tausend fallen müssen
Gilt einer nichts.

vgl. V. 5172:

Darf einer Gnade finden,
Mit welchem Rechte wurden hunderttausend
Geopfert.

Auch Don Carlos wird von der kirchlichen Partei beargwöhnt und gehaßt, weil er wie Molay in Glaubenssachen nicht fest ist; vgl. mit S. 77 (erster Teil), V. 2014:

Der Infant —
Hegt einen schrecklichen Entwurf — Toledo
Den rasenden Entwurf, Regent zu sein
Und unsern heilgen Glauben zu entbehren,
Sein Herz entglüht für eine neue Tugend,
Die, stolz und sicher und sich selbst genug
Von keinem Glauben betteln will.

Erster Teil, S. 87:

(Wenn sich ein paar tüchtige Männer entschlössen) alle Gräul
des Ordens.
Die wirklich ausgeübten und auch die,
So wahrscheinlich verübet werden können
Als wahr vor Clemens Richterstuhl (zu bezeugen)

vgl. V. 2047:

Jetzt
Ein solcher Wink dem Könige gegeben —
Bewiesen oder nicht bewiesen — viel
Ist schon gewonnen, wenn er wankt.

Ich weise an anderer Stelle darauf hin, daß die Ordensverleihung im dritten Akt des zweiten Teils an eine unter ähnlichen Umständen erfolgende in der „Maria Stuart" erinnert. Eine solche

Ordensverleihung findet sich aber auch im „Don Carlos“, V. 2852 ff., in der Vorzimmerszene, die ich schon zum Vergleich herangezogen habe.

Sogar die flandrischen Provinzen des „Don Carlos“ spielen ihre Rolle in den „Söhnen des Tals“ (zweiter Teil, S. 37).

Der Ausdruck: *Die Ruhe eines Kirchhofs!* (V. 3162) findet sich im ersten Teil (S. 102, V. 8): *eines Kirchhofs Ruhe* wieder.

V. 2741 f.: *Toledo! Ihr seid ein Mann* erinnert an: *Caplan, Ihr seid ein Mann* (S. 152, erster Teil).

Sonderbarer Schwärmer (V. 3216) findet sich S. 43 im zweiten Teil (V. 13).

Die Auslassung des Marquis über den Zufall (V. 2962 ff.) findet ihr Gegenstück bei Werner im zweiten Teil (S. 201):

> Mit dem Zufall, dächt ich
> Da würden wir, wenn wir erst Augen hätten,
> Wohl fertig werden; — möglich, daß er auch
> Der Meißel ist, mit welchem die Natur,
> Die ebnende, die keinen Auswuchs duldet,
> Was sie zuvor gehoben, wieder glättet.
> Dann wärs am besten, ihr zuvor zu kommen,
> Und, wenn wir uns gehoben, wieder fein
> An Ort und Stell' in's Ganz' uns einzufügen —
> Genug, nichts kann der Zufall, wenn wir lenken
> Und unterducken können. —

Bei Schiller ist der Zufall das Material, nicht der Meißel:

> Ein Zufall nur? Vielleicht auch mehr — Und was
> Ist Zufall anders als der rohe Stein,
> Der Leben annimmt unter Bildners Hand?
> Den Zufall gibt die Vorsehung — zum Zwecke
> Muß ihn der Mensch gestalten. —

5. „Fiesco“.

Erster Teil, S. 160: Der Tyrannenhaß, der in der Gestalt Philipps von Anjou verkörpert ist, erinnert stark an die Dramen des jungen Schiller. Bei der Schwurszene, in welcher Philipp Adalbert um Mitternacht in der nur schwach von einer Ampel beleuchteten Ordenskirche blutige Rache für den Mord von Molays Tochter schwören läßt, werden wir unwillkürlich an Verrina er-

innert. Verrina entspricht Philipp, Bourgognino Adalbert, Berta der Agnes. Auch hier ist es die Wollust des Tyrannen, die eigenmächtige Befriedigung sucht und so den persönlichen Haß gegen den Schänder der Unschuldigen zur Sache der Menschheit gegen die Tyrannei sich ausweiten läßt. Zu vergleichen sind speziell der zwölfte Auftritt des ersten Aufzugs und des unheimlichen Milieus wegen der erste Auftritt des dritten Aufzugs. Auch Werner hat ja ein unheimliches Lokal und eine unheimliche Zeit zum Schwur ausersehen. Und zwar ist es hier wie dort der Geliebte der der Tyrannei zum Opfer gefallenen Jungfrau, der dem greisen Vater den Schwur ewigen Tyrannenhasses leistet.

6. Schillers Lyrik.

Auch an Schillers Lyrik, die ja schon in Werners Jugendlyrik tiefgehende Spuren hinterlassen hatte, werden wir hie und da gemahnt. Am deutlichsten wohl im zweiten Teil. S. 24:

Wir töteten das Leben kühner Vorzeit.
Womit bevölkern wir den öden Raum,
Wenn wir ihn nicht mit Wärme neu beseelen?
Dem heitern Griechen lebte seine Welt
Wir raubten ihr des Lebens hellen Firniß
Der Weltkreis ist für uns ein Totenhaus:
Vernichtet ist der Mensch, wenn nicht zum Leben
Mit Adlerflug das Ideal ihn reißt.
Hier strahlt der Kirche volle Glorie.
In ihr verklärt, erscheint die Erdenhülle
Des Heiligen, ein leuchtend Sternenbild.
Und wenn der Mensch vor Todesnacht erbebt
Und vor dem Sonnenglanz des höchsten Lebens,
So sühnt ein holder Mond, der Mittler, ihn
Mit der Natur und mit der Gottheit aus.

Wem fallen da nicht die „Götter Griechenlands" ein?:

V. 93 ff.:

Ausgestorben trauert das Gefilde
Keine Gottheit zeigt sich meinem Blick.
Ach von jenem lebenswarmen Bilde
Blieb der Schatten nur zurück.

V. 15 f.:

Alles wies den eingeweihten Blicken
Alles eines Gottes Spur.

V. 97 f.:

Alle jene Blüten sind gefallen
Von des Nordes schauerlichem Wehn.

vgl. ferner: „Das Ideal und das Leben".

Aber dringt bis in der Schönheit Sphäre
Und im Staube bleibt die Schwere
Mit dem Stoff, den sie beherrscht, zurück.
Nicht der Masse qualvoll abgerungen
Schlank und leicht, wie aus dem Nichts gesprungen,
Steht das Bild vor dem entzückten Blick usw.

Der viertletzten Zeile könnte man vielleicht V. 111 entgegenstellen:

Wenn der Menschheit Leiden Euch umfangen.

c) Einflüsse des Ritterdramas.

Goethes „Götz" hat zweifellos direkt auf die „Söhne des Tals" eingewirkt. Aber es finden sich doch eine Menge Spuren vor, welche zur Annahme nötigen, daß Werner nicht nur zum Vater des Ritterdramas, sondern auch zu diesem selbst in geschichtlicher Beziehung steht. Grade jene Motive nämlich, welche Otto Brahm als für das Ritterdrama besonders bezeichnend nachgewiesen hat (S. 145), durchziehen auch unser Drama.

a) die Vehme. Dies Motiv ist zwar nicht in seiner ursprünglichen Form vorhanden; aber die heimliche Gerichtssitzung der Templer über Robert, bei der dieser mit einem Strick um den Hals im bloßen Hemde erscheint (erster Teil, S. 191), erklärt sich doch nur durch die Vorliebe für solche Szenen, welche der „Götz" hervorgerufen hatte. Auch die Aufnahme der Neulinge kann hieher gerechnet werden (fünfter Akt, S. 157—96), wie eine solche Aufnahme schon im „Heimlichen Gericht" von Huber und im „Vehmgericht" von Komareck stattfindet. Ebenso das heimliche mitternächtliche Inquisitionsgericht, das über das Los der Templer entscheidet (zweiter Teil, S. 133). Die wirkungsvolle Knappheit des goetheschen Vorbildes geht allerdings bei Werner, der sich in der breiten Ausmalung des Rührenden und Schrecklichen gefällt, verloren.

Bemerkenswert ist, daß die Gewappneten, die die Aufnahme vollziehen, in Schwarz mit gezogenem Visier, was der im Ritterdrama beliebten Vermummung zu vergleichen ist, auftreten. Eine den Vehmesitzungen ganz ähnliche Szene findet vor der Abreise des Ordens statt (erster Teil, S. 227).

b) Kerker und Gewölbe. Gefängnisszenen waren im Sturm und Drang, im Anschluß an Gerstenbergs „Ugolino", sehr beliebt. Das Ritterdrama teilt diese Vorliebe. Brahm weist es nicht weniger als vierundzwanzigmal nach. In unserm Drama spielen im ersten Teil die Schurkenszenen im Gefängnis (S. 69 und 144). Auch Robert wird im Gefängnis vorgeführt. Im zweiten Teil bilden die im Kerker spielenden Molayszenen das dichterische Kernstück. — Einmal wird ausdrücklich betont, daß die Szene nur kärglich durch eine Lampe erhellt ist (erster Teil, S. 144). Das Innere der Ordenskirche zu Beginn des fünften Aktes des ersten Teils wird sehr schwach von einer Ampel erleuchtet. Die Gruft der Templer ist nur von einer Lampe, die vom Gewölbe herunterhängt, erhellt. Bei der in Pater Vincents Zelle stattfindenden Versammlung der Schurken vor der verhängnisvollen Gerichtssitzung stehen nur zwei Lichter auf dem Tisch. Es ist Mitternacht. Bei der Gefängnisszene S. 159 (zweiter Teil) heißt es: *Noch immer Nacht. Die Szene ist von einer Lampe schwach erleuchtet.* Die Vorhalle der Talshöhle, die natürlich auch wie ein Gewölbe gedacht ist, wird geheimnisvoll von der Flamme des Altars beleuchtet.

c) Schwur. Feierliche Schwüre gibt es nicht weniger als acht mal, im ersten Teil S. 66, 131, 159 ff., 181, 235, im zweiten Teil S. 60, 266, 271 ff. Dieses Motiv weist Brahm in neunundzwanzig Fällen im Ritterdrama nach. In den „Söhnen des Tals" kommt es sowohl als einfache Beteuerung, als in der feierlicheren Form des Schwurs auf das Schwert (zweiter Teil, S. 271; vgl. „Hamlet"), auf das Kreuz (erster Teil, S. 266) vor. — Den Meineidigen sollen die furchtbarsten Strafen des Himmels treffen (erster Teil, S. 160; zweiter Teil, S. 272).

d) Unwetter. Besonders im ersten Teil der „Söhne des Tals" ist dieses Motiv, das zuerst im „Otto" von Klinger (1775)

in Anlehnung an Shakespeare auftritt, betont. Nach Roberts Abschied fragt Molay:

Blitzt es nicht heftig?

Ein Ritter:

Ja, ein schrecklich Wetter türmt sich im Westen
(erster Teil S. 193).

So spiegelt die Natur das Schicksal Molays, dessen Untergang besiegelt ist, in besonderer Weise aber auch den Sturm, der im Innern des leidenschaftlichen Priors tobt (erster Teil, S. 198). Dies ist ganz ähnlich wie im „König Lear".

e) Einsiedler. Man kann m. E. die Gestalt des Gärtners Philipp hierherrechnen, besitzt er doch eine eigne Hütte am Meeresstrand (erster Teil, S. 208). Grade wie der Einsiedler in „Otto dem Schützen" und in „Johanna von Montfaucon" ist er nicht Eremit von Beruf, sondern ist durch schwere Schicksalsschläge aus der Welt vertrieben worden und kehrt wie diese wieder dahin zurück, als eine günstige Gelegenheit sich zeigt. Der Alte vom Karmel ist als Einsiedler gekleidet (zweiter Teil, S. 258). Auch Eudo erscheint in der zweiten Fassung als Einsiedler. Der Erzbischof war es lange Zeit.

f) erdichtete Todesbotschaft. Dieses Motiv spielt eine entscheidende Rolle in der Adalbert-Agneshandlung (vgl. erster Teil, S. 214 und zweiter Teil, S. 61). Auch Philipp wird fälschlich die Nachricht vom Tode seines Sohnes gebracht (erster Teil, S. 65).

g) Weiberraub. Die Aussicht auf ein solches Attentat wird jedenfalls eröffnet (erster Teil, S. 65 und 213).

h) unterirdischer Gang. Der Gewappnete steigt mit Adalbert die Treppe hinunter, die in die Klostergruft führt (erster Teil. S. 161). Dies ist schon ähnlich. Ein richtiger unterirdischer Gang führt Heribert und Noffo aus dem Gefängnis in die Freiheit (erster Teil, S. 154), wie das auch im „Fust" und in „Johanna von Montfaucon" vorkommt.

i) Geist. Molay erscheint in der Nacht vor der Abreise der Geist des Ahnherrn (erster Teil, S. 200 ff.). Die Geistererscheinungen haben die stärkste Förderung durch Shakespeare erfahren

(besonders durch „Hamlet"). Welche Bedeutung Werner ihnen beimißt, ersieht man daraus, daß Eudo nochmals im Kerker erscheint (zweiter Teil, S. 164) und daß er bedeutende dichterische Ausgestaltung erfährt. Molay hält Philipp für einen Geist (zweiter Teil, S. 121). Es ist ihm zweifelhaft, ob nicht Kunigunde auch ein Geist ist; Robert staunt, weil die Talsgenossen ihn bedeutungsvoll wie Geister der Vorzeit umrauschen (zweiter Teil, S. 176). Robert reißt der geisterhaft hinter ihm erscheinenden Astralis den Mantel weg mit dem Ausruf: *Ein Fleischgeist!* (erster Teil S. 113).

j) Abschied. Der ganze erste Teil ist nur ein großes Abschiednehmen; auch im zweiten Teil sind Abschiedsszenen in reicher Fülle vorhanden. Ich möchte nur auf den Abschied Molays von Robert (erster Teil, S. 192) hinweisen. Die Ohnmacht Molays beweist klar, daß hier das gebräuchliche Abschiednehmen der Liebenden vorschwebte. An und für sich ist diese Ohnmacht Molays ein unwahrscheinliches Unding (vgl. besonders die „Agnes Bernauer": hier wie dort erholt sich der Zurückbleibende, inzwischen ist die zweite Person verschwunden).

k) Pilger. Ueberaus häufig (sechzehnmal von Brahm nachgewiesen!) wird das Pilgermotiv im Ritterdrama benutzt. So erscheinen auch Philipp und Adalbert im Kloster in Pilgertracht (zweiter Teil, S. 202).

Die für das Ritterdrama bezeichnenden Namen Adalbert, Mathilde, Kunigunde, Franz kommen vor; dies ist um so beweiskräftiger, als ja die meisten sonstigen Namen durch die Geschichte gegeben waren.

d) Einflüsse Shakespeares.

Der Einfluß Shakespeares auf Werner verdiente wohl einmal eine eingehende Untersuchung, denn er ist zweifellos vorhanden. Ich begnüge mich damit, einige gelegentliche Beobachtungen mitzuteilen.

„Hamlet." Der Gärtner Philipp ist mit dem Totengräber im fünften Aufzug des „Hamlet" in Zusammenhang zu bringen

In dem Lied des Totengräbers (Shakespeares dramatische Werke, herausg. von Max Koch, Cottasche Bibliothek der Weltliteratur, Bd. 8 S. 135) findet sich dieselbe Gegenüberstellung von Jugend und Alter wie in dem Philipps (erster Teil S. 29).

Franz mahnt Molay an seinen Stand als Pair des Reichs. Das gibt Molay Anlaß, von der ursprünglichen Gleichheit des Menschengeschlechtes zu reden; er erinnert an Stammvater Adam. Im „Hamlet" (ebenda S. 134) meint der Gehilfe, daß wohl nur die Hoheit ihres Standes Ophelia zur geweihten Grabstätte verholfen hat. Darauf der Totengräber:

> Es gibt keine so alten Edelleute als Gärtner, Grabenmacher und Totengräber; sie pflanzen Adams Profession fort.

Wäre es nicht möglich, daß Werner durch diesen Satz dazu angeregt wurde, im vollen Bewußtsein als Gegenstück zu Shakespeares Totengräber nun einmal den Gärtner zu derselben Wirkung zu benutzen?

Erster Teil S. 52.

> Nein hier kann ich nicht dauern, denn der Kerl macht mich ververrückt;

vgl. „Hamlet" (ebenda S. 137 f.):

> Wie haarspalterisch der Bursch ist! Wir müssen nach der Schnur sprechen oder er sticht uns mit Silben zu Tode.

Ebenda:

> Wer bist du?
> Ein Bauer? Nein wahrhaftig nicht. Ein Weiser.

Vgl. Hamlet (ebenda S. 138).

> Das Zeitalter ist so spitzfindig geworden, daß die Zehe des Bauern der Ferse des Höflings so nahe kommt, daß er ihm die Frostbeulen wund tritt.

Das Gebet des Komturs (erster Teil S. 224) ist zu vergleichen mit „Hamlet" (dritter Aufzug, dritte Szene). Es kostet dem Komtur unendliche Mühe zu beten (allerdings nur in der zweiten Fassung). Auch dem knieenden König fällt das Gebet schwer (ebenda S. 101):

> Beten kann ich nicht.
> Ist gleich die Neigung dringend wie der Wille.

Der Komtur zieht zum Vergleich ein saugendes Kindlein im

Mutterschoß heran, um die Gebetsempfindung zu kennzeichnen Auch der König gebraucht ein ähnliches Bild (ebenda S. 102):

Herz sei weich wie Sehnen neugeborner Kinder.

Der Komtur macht, nachdem er geendet, Reflexionen über da Gebet (S. 224, 3 ff.). Der König steht vom Gebet auf und sagt

Das Wort fliegt auf, der Sinn hat keine Schwingen.
Wort ohne Sinn kann nie zum Himmel dringen (ebenda S. 103

Hamlet belauscht das Gebet des Königs, Robert das des Kom turs. So ist wenigstens die äußere Haltung des Bühnenbildes die selbe. Der Zuschauer wird in beiden Fällen durch den Anblick de Betenden tief innerlich gerührt. Er will das Gebet nicht unte brechen.

Mit Hamlets Monolog (vierter Aufzug erste Szene) vgl. S. 11 (Roberts Rede).

Hamlets Vater hat auf den Harfengreis der ersten Fassung wenn nicht direkt, so durch die historische Ueberlieferung hindurc eingewirkt.

„Richard II." In der vierten Szene des dritten Aufzug findet sich eine Gärtnerszene, welche eine geradezu verblüffend Aehnlichkeit mit der Wernerschen (erster Teil S. 49) aufweis Der Gärtner unterhält sich mit einem Gesellen und das Leben de Pflanzen gibt Gelegenheit, Lebensweisheit zu verkünden. Ich ve mag aber doch nicht recht an eine Beeinflussung zu glauben. Vie leicht ist das Zusammentreffen bloßer Zufall.

Das Verhör der Gefangenen, die Robert einbringt, erinnert seiner übertreibenden Charakteristik an das Verhör der Schauspi ler im „Sommernachtstraum".

Des Komturs Redeweise: „Gott besser's!" stammt aus „Kön Heinrich dem IV."

Der Kaplan Cyprianus weist Züge von Falstaff auf, besonde wenn er wegen seiner Gestalt und seines liederlichen Lebens g hänselt wird.

Bei den neuhinzugekommenen Szenen Eudo-Astralis denke ic an den „Sturm", an Prospero und Miranda. Ist doch auch Eud ein wundertätiger Magier, der am Meeresstrand lebt und den El menten gebietet. Die geheimnisvolle Musik, die ab und zu in d

Handlung hineintönt, findet sich ja auch im „Sturm“. Das Liebesverhältnis Miranda-Ferdinand würde sich in dem von Astralis und Robert spiegeln.

Vielleicht lassen sich auch weitere Einflüsse aus „Heinrich dem IV.“ näher nachweisen. Das Betonen der Schwere der Meisterbürde mag von Heinrichs Klagen über die Last der Krone mitbedingt sein und das Verhältnis Molay-Robert erinnert an das des Königs zu seinem Sohn. Vgl. besonders die Sterbelagerszene bei Shakespeare, wo der König sich über den liederlichen Lebenswandel seines Sohnes beschwert und ihm ins Gewissen redet.

Auch stilistisch scheint eine vielleicht bewußte Nachahmung Shakespeares vorzuliegen. Besonders die Vorliebe für Wortspiele (Philipp!) und das breite Ausmalen wilder Leidenschaftsausbrüche weist in diese Richtung.

Inhalt.

Seite

Einleitung: Würdigung der seitherigen Forschung über die „Söhne des Tals“ . . . . . 1—3

I. Inhaltsangabe des Dramas . . . . . 4—6

A. Entstehungsgeschichte.

II. Aeußere Entstehungsgeschichte . . . . . 7—8

III. Innere Entstehungsgeschichte bis zur Niederschrift . . 9—19

IV. Vom ersten zum zweiten Teil . . . . . 20—27

V. Literarische Einflüsse:

a) Einflüsse Goethes:

1. Einleitung 28
2. „Faust“ . . . . . 29—35
3. „Götz von Berlichingen“ . . . . . 35—39
4. „Iphigenie“ . . . . . 39—40

b) Einflüsse Schillers:

1. „Maria Stuart“ . . . . . 40—55
2. „Wallenstein“ . . . . . 55—64
3. „Jungfrau von Orleans“ . . . . . 64—65
4. „Don Carlos“ . . . . . 66—73
5. „Fiesco“ . . . . . 73—74
6. Schillers Lyrik . . . . . 74—75

c) Einflüsse des Ritterdramas . . . . . 75—78

d) Einflüsse Shakespeares . . . . . 78—81

Die Buchausgabe enthält außerdem folgende Kapitel:

B. Würdigung.

VI. „Die Templer auf Cypern“:

a) Der Aufbau der Handlung

b) Die Charaktere

c) Der Stil

VII. Die Abweichungen der ersten von der zweiten Fassung der „Templer auf Cypern“

VIII. „Die Kreuzesbrüder“:

a) Der Aufbau der Handlung

b) Die Charaktere

c) Der Stil

IX. Das Schicksal

Schlußwort

Lebenslauf.

Ich, *Rudolf Palgen*, wurde geboren am 23. April 1895 in Echternach (Großherzogtum Luxemburg), woselbst mein Vater, Dr. *Nikolaus Palgen*, Gymnasialprofessor ist. Ich bin luxemburgischer Staatsangehöriger und wurde in der katholischen Religion erzogen. Seit meinem sechsten Lebensjahre besuchte ich die Echternacher Primärschule, trat dann mit dem elften Lebensjahr in das Echternacher Gymnasium ein und bestand Ende Juli 1913 die Reifeprüfung in der humanistischen Abteilung. Darauf bezog ich für je ein Jahr die Universitäten München und Heidelberg und kam zu Beginn des Wintersemesters 1915—16 nach Marburg, wo ich bis zum Vollzug der Promotion ohne Unterbrechung immatrikuliert blieb.

Ich studierte vorzugsweise deutsche und romanische Philologie und Philosophie und bestand das Rigorosum in diesen drei Fächern am 31. Januar 1917.

Allen denen, die mich in meinem Studium mittelbar oder unmittelbar gefördert haben, sei hier mein wärmster Dank ausgesprochen, insbesondere den Herren Professoren und Dozenten *Baeumker*, *Braune*, *Busch*, *Glaser*, *Güttler*, *Muncker*, *Natorp*, *Neckel*, *Paul*, *F. A. Schmid*, *Unger*, *Vogt*, *Vossler*, *von Waldberg*, *Wasserrab*, *Wechssler*, *Wilhelm*, *Windelband*, *Wrede*.

Ich kann nicht unterlassen, an dieser Stelle auch dankend des Anteils zu erwähnen, den mein lieber Freund Dr. *Theodor Hertel* an meiner Arbeit hat. Mit lebhaftem Interesse und unvergleichlicher Geduld hat er ihr Werden und Wachsen verfolgt und sie ist ihm für manchen wertvollen Fingerzeig verpflichtet.

Ganz besonderen Dank aber sage ich meinem verehrten Lehrer Herrn Geheimrat Professor Dr. *Elster*, sowohl für die in seinen Vorlesungen erhaltenen mannigfachen wissenschaftlichen Anregungen, als hauptsächlich für die in seinem Seminar genossene ganz unersetzliche methodische Schulung. Wie ich hoffe, ist diese auch meiner bescheidenen Erstlingsarbeit zugute gekommen.